

51302

(6000)

51302

390



# MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ

AKADÉMIAI KIADÓ • 1998 • XLVII. ÉVF. 1-2. SZÁM



# MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ

## 1998/1–2.

A MAGYAR RÉGÉSZETI ÉS MŰVÉSZETTÖRTÉNETI TÁRSULAT FOLYÓIRATA

SZERKESZTI:  
JÁVOR ANNA

SZERKESZTŐBIZOTTSÁG:  
GALAVICS GÉZA, MOJZER MIKLÓS (ELNÖK), MRAVIK LÁSZLÓ,  
NAGY ILDIKÓ, PROKOPP MÁRIA

TÁRSSZERKESZTŐ:  
MIKÓ ÁRPÁD

### TARTALOMJEGYZÉK

#### TANULMÁNYOK

ENDRŐDI GÁBOR:	Fejezetek a „Galgóci Betlehem” történetéből. ....	1
LICHNER MAGDA:	Csányi Károly (1873–1956), a muzeológus. Harminc év az Iparművészeti Múzeum történetéből az Adattárban őrzött iratok tükrében. ....	39
KELÉNYI BÉLA:	Schwaiger Imre, a connaisseur. Egy családtörténet fejezete a Hopp Ferenc Kelet-Ázsiai Művészeti Múzeum történetéből. ....	53

#### KUTATÁS

BUZÁSI ENIKŐ:	Mányoki Ádám tevékenységének rekonstrukciója Erős Ágost udvarában, a drezdai gyűjtemény 18. századi leltárai alapján. ....	67
BODA ZSUZSANNA:	A hegyfalui „képes szála” – Dorffmaister István elveszett pannósorozata 1794-ből. ....	115

#### ADATTÁR

RÓZSA GYÖRGY:	Daniel Suttinger soproni látképe 1681-ből. ....	137
KORHECZ PAPP ZSUZSANNA:	Kuruc és labanc. Madarász Viktor képének újralfedezése. ....	141
RÉVÉSZ EMESE:	Kuruc és labanc – Két testvér – Életrajz Erdély múltjából. Madarász Viktor első történeti festménye 1855-ből. ....	144

#### SZEMLE

Komárik Dénes:	Az építészeti historizmus problémája és kutatásának problémái. Schickedanz Albert 1846–1915. Ezredévi emlékművek múltján és jövőjén. Kiállítás a Szépművészeti Múzeumban 1996. szeptember 19-től december 31-ig. Szerkesztette Gábor Eszter, Verő Mária. Budapest, 1996. 456 oldal. ....	153
Ember Ildikó:	A Régi Képtár – másként. ....	156
Berecz Ágnes:	Michael Fried: Manet's modernism or the face of painting in the 1860's. Chicago, London; University of Chicago Press, 1996. 647 oldal. ....	160



51302

51302 / 390

# MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ



---

MUTATÓK

XLVII. ÉVFOLYAM  
1998



AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST







# TARTALOMJEGYZÉK

<i>Ballantyne, Andrew: Architecture, Landscape and Liberty. Richard Payne Knight and the Picturesque. Cambridge University Press, 1997. 315 oldal, 60 kép. Ism. Sisa József .....</i>	263–264
<i>Berecz Ágnes: Michael Fried: Manet's modernism or the face of painting in the 1860's. Chicago, London; University of Chicago Press, 1996. 647 oldal .....</i>	160–166
<i>Boda Zsuzsanna: A hegyfalui „képes szála” – Dorffmaister István elveszett pannósorozata 1794-ből .....</i>	115–135
<i>Buzási Enikő: Mátyosi Ádám tevékenységének rekonstrukciója Erős Ágost udvarában, a drezdai gyűjtemény 18. századi leltárai alapján .....</i>	67–113
<i>Buzási Enikő: Adatok és művek Balassa Ferenc majdani életrajzához .....</i>	241–248
<i>Csongor Dénes: Tatzelt Vilmos, egy mellőzött műfaj grafikusművésze az 1860-as évekből .....</i>	48–258
<i>Ember Ildikó: A Régi Képtár – másként .....</i>	156–159
<i>Emődi Tamás: A Telegdi család és a reneszánsz művészet néhány emléke a 16. századi Bihar és Bereg megyében .....</i>	177–198
<i>Endrődi Gábor: Fejezetek a „Galgóci Betlehem” történetéből .....</i>	1–37
<i>Eörsi Anna: „Gemartert ward under Poncio Pylato.” Megjegyzések M S mester Kálváriájának ikonográfiájához .....</i>	199–213
<i>Fried, Michael: Manet's modernism or the face of painting in the 1860's. Chicago, London; University of Chicago Press, 1996. 647 oldal. Ism. Berecz Ágnes .....</i>	160–166
<i>Grotte András: Adatok a magyarországi ötvösség történetéhez I. Esztergom – Pest-Buda – Varasd .....</i>	235–241
<i>Kelényi Béla: Schwaiger Imre, a connaisseur. Egy családregegy fejezete a Hopp Ferenc Kelet-Ázsiai Művészeti Múzeum történetéből .....</i>	53–65
<i>Komárik Dénes: Az építészeti historizmus problémája és kutatásának problémái. Schickedanz Albert 1846–1915. Ezredévi emlékművek múltján és jövőjén. Kiállítás a Szépművészeti Múzeumban 1996. szeptember 19-től december 31-ig. Szerkesztette Gábor Eszter, Verő Mária. Budapest, 1996. 456 oldal .....</i>	153–156
<i>Korhecz Papp Zsuzsanna: Kuruc és labanc. Madarász Viktor képének újrafelfedezése .....</i>	141–144
<i>Kovács Éva (1932–1998): Species modus ordo. Szent István Társulat, Budapest 1998. 473 oldal, 264 kép. Ism. Marosi Ernő .....</i>	259–262
<i>Lichner Magda: Csányi Károly (1873–1956), a muzeológus. Harminc év az Iparművészeti Múzeum történetéből az Adattárban őrzött iratok tükrében .....</i>	39–52
<i>Marosi Ernő: Kovács Éva (1932–1998): Species modus ordo. Szent István Társulat, Budapest 1998. 473 oldal, 264 kép .....</i>	259–262
<i>Medvigy Mihály: A Mátyás-graduále egyik miniatúrája és az Ábrahám-ikonográfia .....</i>	215–218
<i>Mikó Árpád: Báthori András Madonnája .....</i>	167–175
<i>Opus mirabile-díjak, 1997–1998 .....</i>	265–266
<i>Pattantyús Manga: Nagyrévy András és a pesti plébániatemplom reneszánsz tabernákulumai .....</i>	219–229
<i>Révész Emese: Kuruc és labanc – Két testvér – Életrajz Erdély múltjából. Madarász Viktor első történeti festménye 1855-ből .....</i>	144–151
<i>Rózsa György: Daniel Suttinger soproni látképe 1681-ből .....</i>	137–141
<i>Sisa József: Andrew Ballantyne: Architecture, Landscape and Liberty. Richard Payne Knight and the Picturesque. Cambridge University Press, 1997. 315 oldal, 60 kép .....</i>	263–264
<i>Szikszay Béla: Ötvösművek, címerek és legendák az Esterházy-gyűjteményből .....</i>	229–235
<i>Szilágyi István: A szlovákiai barokk művészet kiállítása Pozsonyban, 1998–1999 .....</i>	264–265



# MUTATÓK

*A dőlt számok a képekre utalnak*

## HELYNEVEK MŰEMLÉKEK ÉS MŰTÁRGYAK SZERINT

- Alistál, rk. templom, Mária-oltár 6, 26  
 Amszterdam, Rijksmuseum, Schongauer: Ecce homo 207, 207, 209  
 -- Verocchio műhelye: Madonna-dombormű 172  
 Aranyosmeggyes, kastély 197  
 Athén, Akropolisz 264  
 Augsburg, Staatliche Gemäldegalerie, id. H. Holbein: Keresztrefeszítés 201, 203, 211, 213
- Bajmóc, múzeum 28, 31  
 -- Pálffy-kastély 42  
 Bártfa, Szent Egyed-templom, Serédy György síremléke 180, 192, 197  
 Bazin, Pálffy-kastély 42  
 Bécs, Graphische Lehr- und Versuchsanstalt, Nypoort-Hoffmann: I. József koronázása 4, 4, 5  
 -- Kriegsarchiv, D. Suttner: Sopron látképe 137, 138, 140  
 -- Kunsthistorisches Museum 234, 235  
 -- C. Laib: Kálvária 211  
 -- A. Möller: Mária Amália hercegnő 81, 90  
 -- Museum im Schottenstift, Schotten-oltár 211  
 -- Österreichische Galerie, C. Laib: Keresztrefeszítés 212  
 -- U. Görtschacher: Ecce homo 211  
 -- Österreichische Nationalbibliothek 215  
 -- augsburgi vagy salzburgi kánonkép (cpv. 1778, fol. 135v) 212  
 -- St. Michael templom 24  
 -- Stephansdom, főoltár 24  
 Beregszentmiklós, Telegdi-kastély 187, 188, 189, 189, 190, 190, 191, 198  
 -- reneszánsz ablakok 188, 189  
 -- templom, Telegdi Pál sírköve 188, 196  
 Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett 93  
 --- Dürer: Ír katonák és parasztok, 1521 210, 212  
 --- Schongauer: Kálvária-metszet (L.10.) 199, 201, 209, 211, 213  
 Besztercebánya, rk. plébániatemplom, egykori főoltár 20, 30  
 Bethlenfalva, Thurzó-Faigel-kastély 187, 196  
 Bogoszló, kastély és kert 30  
 -- kastélykápolna 27  
 Boston, Museum of Fine Arts, A G mester: Kálvária (L.4.) 199, 201, 209  
 Brin, Johanniskirche, Keresztrefeszítés-freskó 211  
 Brüsszel, Bibliothèque Royale, Gelre herold címeres-könyve 231, 232, 235  
 -- Maastrichti misekönyv kánonképe 212  
 Budapest (Buda és Pest)  
 -- Belvárosi plébániatemplom 219, 222-226  
 -- Jézus Szent Szíve-kápolna 222, 226  
 -- Nagyrévy András tabernáculuma 219, 220, 221, 222, 223-228  
 --- lábazat 222, 223, 224  
 --- oromzat 222, 223  
 -- Pest város tabernáculuma 219, 220, 221, 221, 222-228  
 --- lábazat 223, 223  
 --- oromzat 222, 223  
 -- reneszánsz faragványok 222, 223  
 -- Szent Mihály-kápolna 224, 226  
 -- Budapesti Történeti Múzeum 156  
 -- Középkori Osztály 225  
 -- reneszánsz faragványok 226  
 -- Egyetemi Könyvtár, Kézirattár 225  
 -- Építészeti Múzeum, Csányi Károly hagyatéka 39, 51  
 -- Ernst Múzeum 88, 91, 103, 248  
 -- Hopp Ferenc Múzeum 53, 56, 57, 60, 62-65  
 -- Adattár 63, 64  
 -- Amóghasziddhi Buddha (6306) 59  
 -- Buddha-fej Észak-Pakisztánból (50.27) 61  
 -- Hévadzsra jidam, védőistenség Nepálból (925) 56  
 -- Hindu istennő Nepálból (710) 58  
 -- Holdat néző Kuan-jin (20) 60  
 -- Istennő (?) -fej Bengálból (6351) 60  
 -- kínai tekercsképek (5349) 57, 62  
 -- Női fej Észak-Pakisztánból (50.52) 62  
 -- Padmapáni Avalókitésvara (50.113) 61  
 -- Sákjamuni Buddha Nepálból (6150) 55  
 -- Iparművészeti Múzeum 39, 40, 42, 44-47, 49-51, 55, 57, 64, 156, 241  
 -- Adattár 49, 50, 64  
 --- Csányi Károly hagyatéka 39, 51  
 --- Csányi Károly tanulmányrajzai 41, 42  
 -- Bubics Zsigmond hagyatéka 42, 48  
 -- Csányi Károly ex librisei 40, 48  
 -- Esterházy-kincstár gyűjteménye 45, 49, 51, 229, 229, 230, 232, 233-235  
 -- báró Hatvany Józsefné ajándékai 44, 46, 47  
 -- Irattár 48-50  
 -- Procopius Béla ajándékai 42, 43, 46, 50, 51  
 -- Magyar Nemzeti Galéria 91, 102, 156, 247, 266  
 -- Balassa F.: Önarckép 241, 242  
 -- Báthori Madonna 167, 167, 168, 168, 169, 169, 170, 170, 171, 172-175  
 -- Dorffmaister I.: Reuter Marian apát a szombathelyi líceummal 119, 121, 124, 125  
 -- fotótár 99  
 -- Grafikai Gyűjtemény, Balassa F.: II. József, litográfia 242, 244, 247  
 --- Balassa F. akvarelljei 243, 245, 246, 247  
 --- Balassa F. botanikai rajzai 244, 244, 247  
 --- Balassa F. itáliai vázlatkönyve 243, 245, 247  
 -- jánosréti Szent Miklós-főoltár 211  
 -- Kiss B.: Jablonczai Pethes János búcsúja 151  
 -- könyvtár 248  
 -- M S mester: Vízitáció 199, 210  
 -- Madarász: A bujdosó álma 146, 146, 147, 150  
 -- Madarász: Fiú arcképe 150  
 -- Madarász: Kuruc és labanc 141, 142, 142, 143, 143, 144, 144, 145, 145, 146-150  
 -- Madarász: Önarckép 143  
 -- Mányoki: II. Rákóczi Ferenc 83, 88, 102



- Mátyók: Sobieski hercegnő 71, 74, 74, 75, 77, 79, 81, 89, 103, 107–111
- Régi Magyar Gyűjtemény fotóarchívuma 105, 119, 127, 135
- reneszánsz faragványok a pesti belvárosi templomból 223, 226
- Rueber János sírszobra 179
- Than M.: Ónodi országgyűlés 147, 148
- Zichy M.: Fogoly a börtönben 151
- Magyar Nemzeti Múzeum 44, 45, 47, 51, 145, 167, 170, 171, 172–175
- koronázási palást 260, 261
- magyar korona 262
- Magyar Történelmi Képcsarnok 141
- I. József koronázása-metszetek 25
- Balassa F.: V. Ferdinánd 245, 245, 248
- J. Holzmüller: II. Mátyás koronázása 3, 3
- Hooghe-Bouttats: I. Lipót koronázása-metszet 4, 4, 5, 26
- Mátyók: Álarcot tartó nő 88
- tengelici keresztcorpus 260
- Magyar Országos Levéltár 225, 226
- Esterházy-család levéltára 49, 50, 193
- Filmtár 26, 27, 28, 32, 241
- Magyar Tudományos Akadémia, művészeti gyűjtemény 156, 266
- Művészettörténeti Intézet, Adattár 149, 150, 252
- Fotótár 27
- székház, építészeti tervek 155, 156, 266
- Országház 39
- Országos Műemlékvédelmi Hivatal, Fotótár 189, 190, 191, 196, 197
- Könyvtár 193, 194, 195, 226
- Tervtár, Csányi Károly hagyatéka 39, 47, 51
- Országos Széchényi Könyvtár 140, 141
- Kézirattár 23, 28
- „G” missale 24
- Mátyás graduale 215, 217, 218
- Ábrahám-miniatúra 215, 216, 216, 217, 218
- Rajcsányi-hagyaték 15, 28
- Rajcsányi Á.: Zsigmond magyar király 9
- Zeneműtár, Tatzelt Vilmos kottagrafikái 248, 249, 250, 251, 251, 252, 253–258
- Pesti Műegylet 143–146, 150
- Ráth György Múzeum 41
- Szent Anna-templom 226
- Szépművészeti Múzeum 45, 46, 64, 92, 99, 102, 104, 153, 155, 247, 266
- Adattár 64
- attikai vörösalakos peliké (50.352) 62
- P. G. de Benavarre: Szent Péter és Szent Pál 157, 157
- Olasz szobrász, 16. szd. közepe: Phaeton bukása 56, 57, 64
- N. E. Pickenoy: Férfi és Női képmás 157, 158
- Régi Képtár 156–159, 159
- Calcutta, Calcutta Art Gallery, nepáli gyűjtemény 56, 57, 64, 65
- Cellödömlök, kegytemplom 14, 28
- Colmar, Musée d'Unterlinden 211
- Grünwald isenheimi oltára 199, 210
- Csákvár, Esterházy-kastély, park 32, 266
- Csejte, rk. templom, Mária-kegykép 14
- Damaszkusz, múzeum, Ábrahám-ábrázolás Dura Euro-poszból 215
- Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, Hausbuch mes-ter köre: Keresztrefeszítés 212
- Debrecen, Déri Múzeum, Madarász: Női arckép 150
- Madarász: Zrínyi Péter a börtönben 147, 149
- Delhi, National Museum 61, 65
- Dessau, Anhaltische Gemäldegalerie 98
- Dévény, vár 23
- Dijon, Musée des Beaux-Arts, A. Legros: Ex-Voto 162, 163, 165
- spanyol (?) mester: Keresztrefeszítés 212
- Donaueschingen, Fürstenbergische Sammlungen, Schäu-felein: Ecce homo 213
- Dortmund, Propsteikirche, főoltár 210
- Downton Castle 263, 263, 264
- Drezda, Archiv der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden 88
- Kupferstichkabinett 90
- Staatliche Kunstsammlungen, A G mester: Keresztrefeszítés (L.14.) 208, 209
- AG mester: Keresztvitel 213
- Gemäldegalerie 68, 79, 88, 89, 91, 107158
- La Croix: Női portré 89
- Mátyók: I. Frigyes Vilmos porosz király 68, 81, 83, 96, 106, 111
- Mátyók: Besenvalné, szül. Bielińska grófnő 70, 71, 77, 92, 107
- Mátyók: Christian Ludwig von Brandenburg-Schwedt 72, 81, 83, 93, 108, 111
- Mátyók: Dönhoff grófnő 70, 70, 85, 95, 107, 112
- Mátyók: Erdmann von Promnitz gróf 81, 86, 87, 101, 113
- Mátyók: Henriette Agnes von Anhalt-Dessau 79, 81, 96, 111
- Mátyók: Jalowiczka, szül. Bielińska grófnő 71, 96
- Mátyók: Konstancja Czartoryska hercegnő 70, 94
- Mátyók: Leopold von Anhalt-Dessau 68, 70, 81, 84, 97, 106, 111
- Mátyók: Ursula Katharina Lubomirska 88
- Mátyók-Möller: Sofie von Sachsen Weissenfels 80, 81, 104, 111
- A. Möller: Christiane Sophie Wilhelmine von Bayreuth 74, 80, 81, 89, 111
- A. Möller: Madame Chambers portréja 89
- G. Romandon: Eleonore Luise Erdmuthe von Sachsen Eisenach 74, 89
- Residenzschloß 68, 107, 111
- „Grün Gewölbe” 80, 90, 92, 93, 96–100, 102, 110
- Mátyók: VI. (III.) Károly császár 81, 85, 97, 111
- Mátyók: Bieliński koronamarsall 68, 71, 80, 81, 82, 93, 107, 108, 110
- Mátyók: Erős Ágost fejedelem 69, 92, 107
- Mátyók: Lubomirski hercegnő 73, 74, 76, 77, 99, 109
- Staatsarchiv Dresden 88, 89, 90, 92, 94–104
- Ecsed, Báthori-vár 172–175
- Eger, Dobó István Vármúzeum, Kovács M.: Menedék-hely, 148, 149, 151
- Érsekújvár, Galéria umenia Nové Zámky, Balassa F.: Vasárnapi pihenők Nápoly mellett 246, 247, 248
- Esztergom, Bakócz-kápolna 15, 29
- oltára 9, 15, 16, 35, 36
- kegykép kerete 239
- Balassa Bálint Múzeum, Gerstner Antal evőeszközei 239



- Főszékesegyházi Kincstár 45, 51
- Máttyás-kálvária 261, 262
- Keresztény Múzeum 210
- Keresztrefeszítés Telkibányáról 212
- M S mester selmecbányai főoltára 210
- Keresztrefeszítés 199, 200, 206, 209, 213
- Keresztvitel 205, 206, 207
- Madonna Alistárlól 5, 6, 23, 35
- Prímási Levéltár 24
  
- Firenze, Santa Maria Novella, Massaccio: Szenthárom-  
ság-freskó 225
- Santa Croce, Leonardo Bruni síremléke 168
- Fraknó, Esterházy-kincstár 43, 45, 49, 50, 51, 234
- Frankfurt, Städtisches Kunstinstitut, id. H. Holbein:  
Krisztus Pilátus előtt 202, 204, 212
  
- Galgóc, Erdődy-kastély 6, 7, 10, 21, 22, 23, 26, 27, 35
- kápolna 1, 7, 10, 22, 24, 26, 27, 32, 33, 35, 36, 37
- Bakócz Tamás állítólagos házioltára 22, 31
- főoltár 10, 15, 16, 17, 18, 19, 22, 34, 36
- Szent Anna-oltár 12, 19, 19, 33
- Szent Kereszt-oltár 12, 33
- kert 22, 26
- kerti pavilon 22, 22
- Vlastivedné múzeum, M. I. Fidler(?): Az Erdődy család  
családfája 7, 7
- M. I. Fidler(?): Corvin Mátyás és az Erdődy család  
kegyességének emlékei-kép 6, 7, 8, 9, 10, 11, 15, 16, 18,  
20, 35, 36, 37
- Az Erdődy-kastély és környéke-akvarell, 1799 32
- Genova, Palazzo Bianco 157
- Graz, Szent Márton-kastélytemplom, Szent Márton-  
főoltár 29
- Gripsholm, Museum Gripsholm, Mányoki: Johanna  
Charlotte anhalt-dessau hercegnő 72, 78, 89, 108
  
- Győr, Apátúr-ház, Schaller I. falképei 121
- bencés rendház, refektórium 43
- székesegyház, Szent László-herma 262
- Gyulafehérvár, székesegyház 39
- Kendi fivérek tumbája 178
- Zápolya-tumbák 193
  
- Hegyalja, Szentgyörgyi Horváth-kastély 117, 119, 126
- alaprajzok 115, 116, 117, 122, 126
- díszterem képei 115, 116, 117, 118, 119, 120, 120, 121,  
122, 122, 123, 123, 124, 127, 130, 134, 135
- Holics, császári kastély és kertje, tervrajz 265
  
- Jászó, premontrei kolostor, donátorportrék 265
- kolostoregyüttes 265
- Jeruzsálem, Szent Sír-templom, Szent Gergely-ikon 226
  
- Karkóc, plébániatemplom 27
- Kassa, múzeum, Szent Péter és Pál 17. századi oltára 265
- székesegyház, főoltár 1, 23, 28
- Keszthely, Helikon Kastélymúzeum, Balassa F.: Festetich  
György arcképe 241, 242, 247
- Királyfa, Pálffy-kastély 42
- Klosterneuburg, Stiftsmuseum, ifj. R. Frueauf: Kálvária  
211
- Kolozsvár, Akadémiai Könyvtár, Kézirattár 195
- Farkas utcai templom, címerek 193
- Köln, Wallraf-Richartz Museum 211
- id. B. Bruyn isk.: Ecce homo 213
  
- Kőszeg, múzeum, jezsuita patika berendezése 43, 45, 50,  
51
- Krakkó, Mária-templom, Seweryn Boner sírlapja 180
- Szent Zsigmond-kápolna, faragványok 181
- Szent Vencel és Zsigmond szobrai 180, 192
  
- Langenzenn, temetőkápolna, Tucher-oltár műhelye:  
Krisztus Pilátus előtt 202, 204
- Leiden, Bibliotheek der Rijksuniversiteit, Szent Lajos-  
zsoltároskönyv Krisztus Pilátus előtt-ábrázolása  
212
- London, British Library, Erzsébet királynő óraskönyve:  
Krisztus Pilátus előtt 202, 203, 212
- keleti szekció 60
- British Museum 64
- Parthenon-fríz 263, 264
- Schwaiger Imre ajándékai 60
- National Gallery, Antwerpeni mester, 1518: Kálvária  
199
- Victoria & Albert Museum 62, 65
- kelet-ázsiai gyűjtemény 60, 61, 65
- tibeti gyűjtemény 65
- Lőcse, Szent Jakab plébániatemplom, főoltár 212
- Jézus születése-oltár 20, 30
- Mária hó-oltár 25
- Szent János-oltár 25
- Szent Péter és Pál-oltár 25
- Vir dolorum-oltár 25
- Lübeck, Sankt-Annen-Museum, Greverade-triptychon  
211
  
- Madrid, Thyssen-Bornemisza-gyűjtemény, G. David:  
Kálvária 199
- Magyarbél, plébániatemplom, Mária szobra az Angyali  
üdvözlés jelenetéből 13, 13, 14, 14, 36
- Máriatölgyes, plébániatemplom, főoltár 17, 19, 29
- kegyesbátor 29
- Mariazell, kegyoltár 20
- Marija Bistrica, kegytemplom, monstancia 239
- Medgyes, ev. templom, főoltár 201, 211
- Kálvária és Ecce homo-táblák 201, 202
- Melk, bencés apátság, id. J. Breu: Keresztrefeszítés 212
- Mezőtelegd, ref. templom 191
- reneszánsz átépítés 177
- reneszánsz faragványok 177, 178, 191, 197
- szentségtartó fülke 177, 177, 197
- Telegdi István síremléke 177, 179, 197
- id. Telegdi Miklós síremléke 178, 179, 180, 191, 192,  
197
- ifj. Telegdi Miklós síremléke 182, 182, 198
- Telegdi-várkastély 184, 185, 194, 195
- München, Alte Pinakothek, id. H. Holbein kaisheimi  
főoltára 211
- Pleydenwurff hofi oltára 201, 211
- Bayerisches Nationalmuseum, E. Grasser házioltára  
212
- München, Schatzkammer der Residenz, Gizella-kereszt 260
- Münster, Universitätsbibliothek, Hoya-misekönyv 201
  
- Nagyőr, kastély, donátorportrék 265
- Nagytétény, kastély 124, 127, 135
- Nagyvárad, múzeum, Warkoch György címerkőve 184,  
185, 194
- Rhédey-mauzóleum, Rhédei Ferenc síremléke 179, 180,  
181, 192
- vár 195, 197



- Neumarkt (Szilázia), ékszerlelet 259, 262  
 Neuss, Otto Sel-gyűjtemény, Bajor festő: Keresztrefeszítés 209  
 New York, The Metropolitan Museum of Art, G. Moreau: Oedipus és a szfinx 164, 166  
 -- Collection Lehman, bajor kánonlap 1480–90-ből 213  
 Noszvaj, ref. templom, mennyezet 41  
 Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Baseli mester: Idegen bolondok (S. Brant: Narrenschiff) 207, 208, 213  
 Nyársardó, plébániatemplom, 18. századi oltár 41  
 Nyírbátor, Báthori-várkastély 187, 196  
 -- ref. templom, reneszánsz faragványok 170  
 -- szentségtartó fülke 169, 170, 174  
 -- reneszánsz stallumok 173  
 Oberlin (Ohio), Allen Memorial Art Museum, Verocchio műhelye: Madonna-dombormű 169, 172  
 Okolicsnó, ferences templom 30  
 Papmező, Telegdi-kastély 185, 186, 187, 198  
 -- alaprajz 184, 186  
 -- reneszánsz faragványok 185, 186, 186, 187  
 Párizs, Louvre 158, 212  
 -- Cabinet des Dessins, Fantin-Latour: Vázlatok az Hommage az Igazságnak-hoz 162, 165  
 -- Musée national d'art moderne, Matisse: Dekoratív figura 166  
 -- Musée d'Orsay, Fantin-Latour: Hommage à Delacroix 162, 165  
 -- Musée du Petit Palais 211  
 -- Manet: Reggeli a szabadban 161, 165  
 Pécs, székesegyház, Szathmáry-tabernákulum 225  
 Percsen, ref. templom, Báthori Elek és Ferenc tumbái 182, 183, 193, 198  
 Pétervására, Keglevich-kastély, Beller J. freskói 122  
 Philadelphia, Museum of Art, Matisse: Fiatal lány 166  
 -- Whistler képei 165  
 Pillnitz, kastély 91  
 -- Mányoki: Johanna Charlotte von Anhalt Dessau 72, 73, 77, 96, 18, 109  
 -- Mányoki: Marcybelle Oginska grófnő 70, 72, 89, 100, 107  
 -- Mányoki: Női arcképek a pillnitzer sorozatból 72, 73, 105  
 -- kastélypark 91  
 -- „Venus Tempel” 77, 79, 89, 110  
 Podhering, Telegdi-udvarház 188, 190, 191  
 Potsdam, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Möller: Christiane Eberhardine királyné portréja 89  
 Pozsony, dóm 24  
 -- Alamizsnás-kápolna 25  
 -- oltárpredella domborművek 265  
 -- barokk főoltár 3, 12, 19, 20, 25, 30, 34–36  
 -- Fájdalmas Mária-oltár 14  
 -- középkori főoltár 1–6, 12, 13, 18, 25, 26, 32, 34–36  
 -- Mária-oltár 1, 3, 24, 25  
 -- Megváltó-oltár 1, 3, 24, 25  
 -- neogótikus főoltár 24  
 -- Szent István és Erasmus-oltár 25  
 -- Szent Kereszt-oltár 1, 2, 3, 5, 24, 26  
 -- szentély barokk falképei 25  
 -- szentségház 3  
 -- Wolfgang Kögl epitáfiuma 174  
 -- ferences templom, Fejérkövy István memoriális táblája 174  
 -- jezsuita templom, Szent Kereszt-oltár 19  
 -- klarissza templom 13, 36  
 -- Pálffy-palota 42  
 -- Slovenská národná galéria 28, 264, 265  
 -- Galgóc Betlehem 1, 2, 4, 9, 10, 12, 13, 14, 14, 16, 19, 20, 22, 23, 24, 27, 29, 33–37  
 -- Slovenský národný archív 24, 32  
 -- trinitárius templom 29  
 -- Mathai Szent János-oltár szobrai 18, 19, 36  
 -- Szent Kereszt-oltár szobrai 29  
 -- vár 26  
 -- alaprajza 265  
 Pozsonyszéleskút, rk. templom, Balassa Menyhárt síremléke 180, 182, 192, 197  
 Pozsonyszentgyörgy, Jacobus Mordax epitáfiuma 174  
 Pöstyén, johannita templom maradványai 21, 22, 31, 32  
 Prága, Hradczin, Kolozsvári testvérek Szent György-szobra 260  
 Pszczyna, Państwowe Muzeum Zamkowe, Mányoki: Jan Kanty Moszyński 87, 90  
 Pulkau, Heiligblutkirche, főoltár 202  
 Regensburg, Stadtmuseum, id. R. Frueauf: Kálvária 211  
 Róma, katakomba a Via Latinán, Ábrahám-ábrázolás 215  
 -- Palazzo della Cancelleria 195  
 -- Priscilla-katakomba, Ábrahám-ábrázolás 215  
 -- San Clemente, Masolino: Kálvária 211  
 -- Santa Croce in Gerusalemme, Szent Gergely-mozaik 226  
 -- Santa Maria Maggiore, Ábrahám-mozaik 215, 216  
 -- mozaikok 218  
 Rothenburg, Reichstadtmuseum, M. Schwarz (?): Keresztrefeszítés és Keresztvitel 204, 206, 212  
 Sankt Florian, apátság, 16. század eleji Passió-sorozat 201  
 Sárvár, Nádasdy-vár, díszterem, Dorffmaister falképei 121, 123, 135  
 Schwabach, Stadtkirche, főoltár 213  
 Schwerin, Staatliches Museum, A. Pesne: Johann Charlotte hercegnő és fia 72, 78, 89, 108  
 Selmezbánya  
 -- Kálvária 265  
 -- Szentháromság-émlék famodellje 265  
 Sopron, Liszt Ferenc Múzeum I. Soproni Múzeum  
 -- Soproni Múzeum 141  
 -- grafikai gyűjtemény 140  
 -- Soproni Levéltár 141, 225  
 -- J. M. Lerch metszete: Királynő-koronázás Sopronban 137, 140  
 -- Városi Levéltár I. Soproni Levéltár  
 Stockholm, Historisches Museum 211  
 Stomfa, kastély és kert, tervrajz 265  
 Strawberry Hill 264  
 Sümeg, püspöki palota, könyvtárterem és refektórium 45, 50, 51  
 Székelyhida, ref. templom, Zólyomi Tamás síremléke 179, 180, 192, 198  
 Szentgotthárd, ciszterci apátság, apáti fogadóterem Dorffmaister-képei 121, 123, 124, 126, 135  
 Szombathely, Püspöki Levéltár, Dorffmaister leírása a hegyfalui kastély díszterméről 115, 116, 119, 122, 124, 125, 127, 130, 134, 135  
 -- püspöki palota, díszterem, Maulbertsch falképei 122



– székesegyház, Dorffmaister: Szent István-oltárkép 121, 123, 125, 135  
 – Vas Megyei Levéltár, hegyfalui uradalom leírása 117, 119, 126, 133  
 – Szentgyörgyi Horváth-család levéltára 116, 117, 126, 135  
 Szomolány, várkápolna főoltára 28

Trencsén, Illésházy-kápolna főoltára 19  
 – vár 29

Urbino, Galleria Nazionale delle Marche, P. della Francesca: Krisztus ostromozása 211

Vác, székesegyház, Szent Miklós-oltár 226  
 Vanburgh Castle 264

Varasd, Szent Flórián-kápolna, olajtartó szelencék (Gerstner A.) 239

Varsó, Muzeum Historyczne w Warszawie, A. Mirys: Franz Bieliński portréja 71, 89, 108  
 – Muzeum Narodowe 101

– Mányoki: Lubomirski hercegnő 70, 88  
 Vásárút, rk. templom, oltárok 6  
 Velence, San Giobbe-templom oltára 227  
 – Sta Maria dei Miracoli-templom, diadalív-lizéna 224  
 – fülkés tabernákulumok 224, 227, 228  
 Vienne, Szent Móric-fejereklyetartó 260  
 Virovitica, ferences templom, pacifikálé (Gerstner A.) 239

Vöröskolostor, donátorportrék 265  
 Vöröskő, vár 21, 31

– M. I. Fidler: Esterházy-családfa 27

Washington, Freer Art Gallery, Whistler képei 166  
 – National Gallery of Art, Manet: Az öreg muzsikás 163, 166  
 – Whistler: Nő fehérben 162, 165

Zágráb, Egyházmegyei Múzeum, ezüstkoronák a lepoglavai Mária-templomból 239  
 Zétény, Telegdi-várkastély 188, 196  
 Zürich, Böholl-gyűjtemény, Bajor festő: Kálvária 211

## MŰVÉSZEK SZERINT

### FESTŐK, GRAFIKUSOK

Ackermann, Johann (márványozó) 10, 19, 27  
 Altdorfer, Albrecht 158  
 Amman, Jost 232, 233

Balassa Ferenc 241, 242, 243, 244, 244, 245, 245, 246, 247, 248

Baltens, Pieter 157, 159

Barabás Miklós 248, 251

Beardsley, Aubrey Vincent 48

Beller Jakab 122

Benavarre, Pedro Garcia de 157

Berény Róbert 44

Bernigeroth, Martin 72, 83, 93, 108

Berruguete, Pedro 157

Bodenehr, Gabriel 90

Bottschild, Samuel 90

Bouttats, Philibert 4, 4, 5, 26

Brandt, Josef 10, 27

Breu, Jörg, id. 212

Breughel, ifj. Pieter 157

Bruegel, Pieter 156, 210

Bruyn, Bartholomeus, id. 213

Canzi Ágost 251

Chardin, Jean-Baptist Siméon 160, 161, 165

Correggio 156

Courbet, Gustave 160–162, 164, 165

Cranach, Lucas 156

Daumier, Honoré 252

David, Gerard 199, 211

David, Jacques-Louis 161, 165

Deák Ébner Lajos 48

Degas, Hilaire Germain Edgar 163

Delacroix, Eugène 162, 163, 165

Dietrich, Christian Wilhelm Ernst 90

Dorffmaister István 115, 116, 117, 118, 119, 119, 120, 120, 121, 121, 122, 122, 123, 123, 124, 125, 125, 126, 127, 130, 134, 135

Duran, Carolus 163

Dürer, Albrecht 156, 212, 213, 250

Dyck, Anthonis van 156

El Greco 156

Eybl, Franz 253

Fantin-Latour, Ignace Henri Jean 161–164, 166

Fehlin, Heinrich Christoph 67, 68, 90, 92, 106, 107

Fidler, Matthias Ignatius 6, 7, 7, 27, 35

Finoglia, Paolo Domenico 157, 159

Fischer, Joseph 21, 21, 23, 31

Flegel, Georg 157, 159

Foschi, Pier Francesco 157, 159

Frueauf, Rueland, id. 211

Frueauf, Rueland, ifj. 211

Fuchstaller Alajos 251

Füger, Friedrich Heinrich 157, 159

Galle, Philipp 117, 121, 123, 124, 124, 135

Gaugain, Paul 162, 166

Gentileschi, Artemisia 157

Géricault, Théodore 165

Giorgione 161

Gobert, Pierre 73, 109

Goya, Francisco José y Lucientes 156

Görtschacher, Urban 211

Greuze, Jean-Baptiste 160, 161, 165

Gruno 87, 94, 98, 101, 102, 104, 113

Grünwald, Matthias 199, 210, 211

Haid, Johann Jakob 90

Hals, Frans 160

Heemskerck, Maerten van 117, 121, 123, 124, 135

Hey, Jean 213

Hoffmann, Jacob 4, 4

Holbein, Hans, id. 201, 202, 21, 213

Holló Barnabás 149

Holzmüller, Johann 3, 3, 26

Hooghe, Romeyn de 4, 4, 5, 26

Horst, Jan van 157

Hoyer, David 67, 73, 106, 109

Jankó János 251

Kaiser, Victor 21

Katzler, Vinzenz 253

Kern, Benedikt 90

Kininger, Vinzenz Georg 241

Kiss Bálint 146, 147, 149, 151

Klič Károly 251

Kovács Mihály 148, 149, 151

Körösfői-Kriesch Aladár 48

Kupezky, Jan 67, 91, 106

La Croix, François de 73, 74, 77, 88, 89, 91, 109, 110

Laib, Conrad 211, 212

Lampi, Johann Baptist 241, 242, 244, 247

Lastman, Pieter 157

Le Brun, Charles 67, 106

Le Nain fivérek 160

Legros, Alphonse 161–163, 165

Lemkus, Diederich 25

Lerch, Johann Martin 137, 140

Limburg testvérek 261

Lorrain, Claude 156, 264

Madarász Viktor 141–143, 143, 144, 145, 145, 146, 147, 147, 149, 150, 151

Manet, Édouard 88, 160–166



- Mányoki Ádám 67, 68, 69, 70, 71, 71, 72, 72, 73, 73, 74, 75, 76, 77, 77, 78, 79, 79, 80, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 85, 86, 87–113
- Marastoni József 251
- Markó Károly 248
- Masolino da Panicale 211
- Massaccio 225
- Matisse, Henri 162, 166
- Mattania, Fortunato 55, 56
- Maulbertsch, Franz Anton 122, 158, 159
- Meissonier, Ernest 163
- Memling, Hans 211
- „Mesterek”
- A G mester 199, 201, 202, 207, 208, 209, 211, 213
- E S mester 4, 9, 25, 27
- Frankfurti Ecce Homo mestere 157
- György-legenda mestere 201, 213
- Hausbuch mester 212
- Kefermarkti oltár mestere 23
- Landauer-oltár mestere 211
- M S mester 199, 200, 202, 203, 205, 206, 207, 209, 210, 213, 266
- Medgyesi főoltár mestere 202, 211
- Meister der Augsburger Heim-suchung 212
- Portillo mester l. Berruguete, Pedro
- S H mester 211
- Tucher-oltár mestere 202, 211
- Millet, Jean François 162–165
- Mirys, Augustyn 71, 89, 108
- Mock, Johann Samuel 90
- Molnár József 150
- Moreau, Gustave 164
- Möller, Andreas 74, 79, 80, 81, 90, 91, 104, 111
- Müller, Franz 32
- Nagy Sándor 48
- Nypoort, Justus van der 4, 4, 5, 25, 26, 139, 141
- Oeser, Adam Friedrich 30
- Orlai Petrich Soma 147
- Pataky László 149
- Pesne, Antoine 67, 72, 78, 85, 88–90, 97, 106, 112
- Pickenoy, Nicolaes Elias. 157, 158
- Piero della Francesca 206, 211
- Piombo, Sebastiano del 157
- Piranesi, Giovanni Battista 124
- Pisarro, Camille 162, 166
- Pleydenwuff, Hans 211
- Pósa Gusztáv 144, 149
- Poussin, Nicolas 156
- Pucelle, Jehan 210
- Raffaello 156, 161
- Rahl, Karl Heinrich 145
- Rembrandt, Harmensz van Rijn 157, 211
- Ribot, Théodule 163
- Rode, Herman 211
- Rohn Alajos 251
- Romandon, Gedeon 74, 109
- Rossi, Lorenzo 90
- Rubljov, Andrej 216
- Rustici, Francesco 157
- Sandrart, Joachim von 117, 120, 124, 124, 125, 126, 135
- Savoye, Daniel de 67, 73, 106, 109
- Schaller István 121
- Schäufelein, Hans Leonhard 213
- Schmidt, Anton 265
- Schmutzer, Andreas 16
- Schmutzer, Joseph 16
- Schongauer, Martin 199, 201, 207, 207, 209, 211, 213
- Schönbauer Vince 241
- Schönfeld, Johann Heinrich 157, 159
- Schwarz, Martin 204
- Silvestre, Louis de 67, 74, 75, 77, 79, 81, 85, 87–89, 91, 97, 101, 103, 106, 109–113
- Soest, Konrad von 211
- Spiegel, J. 25
- Storno Ferenc, id. 184, 186, 195, 198
- Storno Ferenc, ifj. 137, 141
- Suttinger, Daniel 137, 138, 140
- Székely Bertalan 48
- Szemlér Mihály 147
- Tatzelt Vilmos 248, 248, 249, 250, 251, 251, 252–254
- Than Mór 146, 147
- Tiepolo, Giovanni Battista 120
- Tornai Gyula 56
- Toselli, Angelo 245
- Traut, Hans, ifj. 211
- Undi Mariska 50
- Van Loo, Charles André 161
- Vidéky János 251
- Vien, Joseph Marie 161
- Vuillard, Édouard 162, 166
- Waldmüller, Ferdinand Georg 145
- Watteau, Antoine 160, 165
- Weber Henrik 251
- Weigel, Christoph 137, 141
- Weiss, David 244, 247
- Werner, Anna Maria 87, 100, 103, 113
- Whistler, James McNeill 161–163
- Winter Sámuel 251
- Wolgemut, Michel 202, 207, 208, 209, 213
- Zemplényi Tivadar 149
- Zichy Mihály 151
- Zucchi, Andrea 90
- Zucchi, Lorenzo 90
- Zurbarán, Francisco de 156
- SZOBRAŚSZOK, KŐFARAGÓK
- Asszonyi Tamás 266
- Berrecci, Bartolommeo 180, 197
- Böhm, Josef Daniel 266
- Canavesi, Hieronimus 180, 181, 192, 197
- Dalmata, Giovanni 219, 224
- Donatello 173, 227
- Donner, Georg Raphael 3, 12, 19, 20, 25, 26, 29, 30, 34–36, 265
- Erhart, Gregor 28
- Ferenczi Béni 44
- Ghiberti, Lorenzo 261
- Gode, Ludwig 19, 29
- Grasser, Erasmus 212
- Gusmin mester 261
- Hartmann, Josef 265
- „Italus in Pesth” 224
- Kolozsvári Márton és György 260
- Ligeti Erika 266
- Lombardi, Pietro 224, 227, 228
- Lőcsei Pál 30, 212
- Maróti Géza 48
- Messerschmidt, Franz Xaver 265
- Mino da Fiesole 167
- Padovano, Giovanni Maria 181, 197
- Pisanello 201, 202
- Pisano, Andrea 170, 175
- Reichenberg József 50
- Riemenschneider, Tilman 202, 211, 213
- Robbia, Andrea della 168
- Robbia, Luca della 168, 227
- Rosellino, Antonio 167
- Rosellino, Bernardo 168, 175
- Sartory, Joseph 29
- Stammel, Joseph Thaddäus 29
- Steinmassler, Stephan 18, 19, 29, 36
- Stoß, Veit 20, 27, 30
- Stróbl Alajos 48
- Szerencsés Mihály 238
- Telcs Ede 48
- Verocchio, Andrea del 168, 169, 172, 175
- Vischer, Hans 180
- Wallbaum, Matthias 170, 175



## ÉPÍTÉSZEK, ÉPÍTŐMESTEREK

Alpár Ignác 48  
 Aupök, Josephus (kőműves) 236  
 Capability Brown (tkp. Brown, Lancelot; kertépítész) 264  
 Csányi Károly 39, 39, 40–52  
 Feszty Adolf 153, 156  
 Fischer von Erlach 29  
 Fittler Kamill 48  
 Hauszmann Alajos 48, 153  
 Hoffer József 264  
 Jámbor Lajos 48  
 Koós Károly 40, 51  
 Le Plat, Raymond 67, 106  
 Lechner Jenő 222, 226  
 Lechner Ödön 48  
 Lux Kálmán 223, 226  
 Marksteiner, Iakob 188, 190  
 Paur János György 223  
 Pecz Samu 48  
 Petschacher Gusztáv 153, 156  
 Pöppelmann, Matthäus Daniel 74, 89, 91, 109  
 Prokopp János 153, 156  
 Schikédanz Albert 153, 155, 158, 266  
 Schmidt, Friedrich 248  
 Schulek Frigyes 48  
 Steindl Imre 39, 51, 226  
 Szkalnitzky Antal 153, 156

Weber Antal 153, 156

Ybl Miklós 153, 155

## ÖTVÖSÖK, ARANYMŰVESEK

Andreas Ötvös 240  
 Berghaus, W. 240  
 Binlig Ignác 241  
 Bintig Ignác Ferdinánd (órás) 241  
 Czillinger József 237  
 Fauser, Josephus 236  
 Fraitzl, Franciscus 236  
 Franciscus Ötvös 236, 240  
 Gerstner, Antonius 239, 239  
 Gerstner, Joannes (órás) 239  
 H R mester 237, 237  
 Herian András 237  
 Klima, J. 240  
 Kunic, Juraj 241  
 Majovszki János 237, 238  
 Malouel, Jean 261  
 Mathias Ötvös 236  
 Melchior N. aurifaber 236  
 Melichar Márton 237, 238  
 Melluel, Hansse 261  
 Michael Aurifaber 236, 237  
 Michael Ötvös 236, 237  
 Minarics, Joannes 236, 240  
 Ollineck, M. 240

Pucher, Michael 236, 237  
 Pusztay, Antonius 236

Raab József 237, 240  
 Riedl, Christophorus 238  
 Riedl, Franciscus 238, 239  
 Riedl, Henricus 237, 240  
 Riedl, Michael 238  
 Ruissel, Herman 261  
 Rousseau, Herman 262

Schazl (Schäzl), Josephus 236, 237, 240  
 Schempeter János György 236, 237  
 Schneider, Joannes 237  
 Sempeter, Joannes I. Schempeter János György  
 Stephanus Ötvös 240

Tollmajjer, Franciscus 236

Wenzel von Olmütz 211  
 Winkler Károly (órás) 241

## EGYÉB IPARMŰVÉSZEK ÉS IPAROSOK

Faragó Ödön 48  
 Fischer, Sigismund (lakatos) 25  
 Kozma Lajos 40, 44, 51  
 Róth Miksa 48  
 Thék Endre 48  
 Zsolnay Júlia 63







# TANULMÁNYOK

## FEJEZETEK A „GALGÓCI BETLEHEM” TÖRTÉNETÉBŐL

A pozsonyi Slovenská národná galéria egyik fő büszkesége az úgynevezett „Galgóci Betlehem”, egy Jézus születését ábrázoló, az 1480-as évekre datált fa szoborcsoport. A mű minden bizonnyal egy igen jelentős szárnyasoltár szekrényéből származik (1. és 15. kép).[1] Első nyomtatásban megjelent említése 1826-ból való: Mednyánszky Alajos írta le ekkor, „Malerische Reise auf dem Waagflusse in Ungarn” című könyvében. A szobor az Erdődyek galgóci kastélyának kápolnájában állt, a főoltáron; „mind a művész, mind a hazáját szerető ember számára érdekes. A pásztorok imádását ábrázolja, egyetlen darab fából faragták ki, és egészen kidomborodó, részben negyed, részben fél életnagyságú figuráit tarka színekkel festették be. Az összeállítás nem mondható szerencsésnek, de alkalmasint határt szabott neki a fatönk és a művész képzelete, ami merészen túltette magát a perspektíva törvényein. Ezért hát ez a faragvány mint műalkotás nem arathat különös tetszést, annál figyelemre méltóbb azonban a kor, amelyhez tartozik, és a hozzá fűződő néhány név. Corvin Mátyás tulajdona volt, ő ajándékozta erdődi Bakócz Tamásnak, az országban az első közé számító Erdődy nemzetség alapítójának, és György gróf helyezte ide köztisztelet tárgyául.”[2] Mednyánszky minden bizonnyal még az 1789 és 1824 között birtokos Erdődy József halála előtt szerezte információját (1824-ben már készen volt könyvével), az azonban nem állapítható meg biztosan, hogy honnan: a gróftól-e, vagy önálló kutatásai-ból.[3]

A mű összes későbbi említése ezen alapult, 1927-től kezdve azonban azzal a különbséggel, hogy Corvin János is szereplőjévé lett a történetnek. Eszerint ő örökölte volna Mátyástól a domborművet, és az ő egyéb holmijaival együtt került volna Bakóczhoz.[4] A 19. századi közlések túlnyomó többsége a helytörténeti és úti irodalom körébe tartozik; ezekben a Betlehem származása pusztán kuriózumként szerepel, olyasmi, mint az a Korabinszkyre visszavezethető értesülés, mely szerint a vár kútján leeresztett kacsá a Vágban ismét felbukkan.[5] Bár nyilvánvaló annak valószínűtlensége, hogy egy ekkora szobrot (egy oltár részét) a 15. század végén személyes ingóságként kezeljenek, mégis a legutóbbi időkig életben maradt a legenda, sőt alapjává vált annak az elképzelésnek, amely a galgóci Betlehemmel rokon kassai főoltárnak is Budán sejti stílárís gyökerét.[6] Ezen a ponton nemcsak a budai késő gótikus művészet rég áhított megismerése válik elérhetővé, de implicita Balogh Jolánnak Mátyásról, az országa iránt érzett felelősségét műalkotásokkal, személyes ízlésének szignumaival is kifejezésre juttató uralkodóról rajzolt képe is fontos részlettel lesz gazdagabb.

Nem meglepő, hogy a (cseh)szlovák kutatás nem követte ezt az utat. Jaromír Homolka 1972-ben megjelent könyvében Pozsony környéki, közelebről nem ismert provenienciájú emlékként írt a domborműről, és csak

jegyzetben vetett föl egy konkrét javaslatot, a pozsonyi Szent Márton-templom 1712. évi canonica visitációjának említésével, mely szerint a főoltáron megtalálható volt Jézus születésének ábrázolása.[7] Ez a hipotézis, az előbbivel ellentétben, jószerivel követő nélkül maradt.

### *Források a pozsonyi dóm késő középkori főoltáráról*

A pozsonyi Szent Márton-templom szentélyének és a benne lévő oltárnak a felszentelésére Bakócz Tamás esztergomi érsekségének idején, azaz 1497 után került sor, Tamás esztergomi vikárius azonban már 1492-ben, a felszentelés előtt engedélyezte, hogy misézzenek a főoltárnál.[8] Az első híradás a főoltárról 1483-ból származik: ekkor alapította Schomberg György prépost a főoltár „mögött” a Szent Kereszt-oltárt.[9] Nagyjából ugyanebben az időben folyt a szentély építése: a boltozat zárókövein 1476-os és 1487-es évszám látható, így valószínű, hogy 1483-ban a főoltáron és a Szent Kereszt-oltáron még nem állott retabulum, és az is kérdéses, hogy az oltárasztalokat elhelyezték-e.[10] 1488-ban adományozta Magdalena Rosenthalerin, az éppen ekkor a polgármesteri tisztséget betöltő Martinus Rosenthaler édesanyja a főoltáron használt misekönyvet.[11] Nem tudható biztosan, hogy ekkor állt-e már a retabulum, vagy csak ezután fogtak hozzá az építéséhez, mindenesetre 1488 körül ez is napirenden kellett, hogy legyen. A retabulum eszerint az 1480-as évek második felében épülhetett, ami nemcsak annak az alább idézendő információnak felel meg, amely szerint az oltáron Mátyás és Beatrix címere volt, hanem a galgóci Születés hagyományos datálásának is.

Az első ismert írott forrás az újkorból a templom 1626. évi canonica visitációja.[12] Ez az oltárokkal csak mint liturgiai és jogi fogalmakkal foglalkozik, a retabulumokat nem írja le. A főoltárról, minthogy létezése magától értetődik, a hozzá fűződő kegyúri jogok pedig egyértelműek, csak a már említett Szent Kereszt-oltárral kapcsolatban emlékezik meg. Az a főoltár „mögött” állt, mellette balra, az északi oldalon egy Mária-oltár, jobbra, a déli oldalon a Megváltónak szentelt oltár.

1634-ben is készült visitatio a templomban. Ez sem írja le az oltárokat, de megemlíti, hogy a múlt évben ott járt tolvajok egyebek között a főoltáron, Mária szobrán függő hatalmas korallokat is ellopták.[13] Ebből a szűkszavú kijelentésből is kitetszik, hogy – ha feltételezzük, hogy a korallal való díszítés a fő ábrázolást illette, és főleg ha komolyan akarjuk venni a korallok méretére vonatkozó adatot – a szekrényben Mária szobra vagy egy azt szerepeltető jelenet kapott helyet.

A következő forrás, az 1712-ben készült canonica visitatio ismét bővebben szól a templom oltáiról.[14] A főoltáron („antiqui operis & pulchri”) eszerint alul Jézus





1. Jézus születése Galgócra, 1480-as évek második fele. Pozsony, Slovenská národná galéria

születésének megjelenítése látható („representat Nativitatem Dni nostri Jesu Xti. ab infra”), efölött különböző szobrok, közöttük Szent Mártoné („desuper diversas statuas, & inter alias S. Martini Episcopi”). Pusztán ezt a leírást szemlélve kérdéses, vajon a szekrényben a Születés vagy a „diversas statuas” álltak.[15] Megtudjuk még, hogy a főoltárhoz két szentségtartó tartozott. Az egyik magán az oltáron volt, ebben őrizték „illő módon”, monstranciában az oltáriszentséget, nyilván barokk tárgyról van szó. A másik az evangéliumi oldalon, a falban állt, régi,

szép munka kis ajtóval. A Szent Kereszt oltára ekkor már nem létezett.

Nagy biztonsággal állítható, hogy a pozsonyi főoltár a szentélyzáradék közelében helyezkedett el, és hogy ez volt az egyetlen oltár a szentélyben.[16] A templom főoltárának számára ez volt a megszokott hely, a Pozsonyban is ismert Szent Kereszt-oltárt pedig rendszerint ugyancsak a templom tengelyében, a szentélyrekesztővel összefüggésben állították fel. A középkorban és a 17. században is érvényes szóhasználat szerint az „elől”



jelentette a keletebbi, a pozsonyi Kereszt-oltárnál is alkalmazott „hátl” a nyugatabbi elhelyezést.[17] Így válik érthetővé az 1626-os canonica visitatio szövege, mely szerint a Szent Kereszt-oltár „Post summum porro Altare”, ugyanakkor „in vestibulo Sanctuarij” állt, és így válik érthetővé, hogy miért a szentély legkeletibb boltzaka-szában, a záradék közelében helyezték el a díszes, hajdan a boltozatig felmagasodó szentségházat,[18] mely az 1712. évi leírás szerint a főoltárhoz tartozott. Eszerint a Mária- és a Megváltó-oltár sem a szentélyben állt – mint ahogy az 1626-os egyházlátogatás szintén nem említi sem azt, hogy a szentélyben, sem azt, hogy a fal mellett állnának –, hanem vagy közvetlenül a diadalív mellett, a falpillérek előtt, vagy a mellékhajók keleti zárófalanál.[19]

A régi főoltárra vonatkozó utolsó írott források az 1734 körüli évekből származnak. A káptalan naplója 1734. április 8-i dátum alatt szól a régi oltár lebontásáról, Donner újonnan felállítandó művéről, és Mátyás, illetve Beatrix címeréről a régi oltáron.[20] Ezek alapján a retabulumot (némiképp vonakodva) Mátyás alapításának nevezi. Kevésbé későbbi lehet a pozsonyi főoltár legértékesebb leírása. Ez egy ismeretlen rendeltetésű lap utólagosan egy 19. századi visitatióhoz csatolva. Az írásképp arra utal, hogy a szöveg korábban keletkezett a 19. századnál. A lap a tetején levő felirat („Tempore Visitationis Pazmanianae reperiebantur in Eccl[esi]a Collegiata”) szerint a dóm berendezését ismerteti, ahogy az a már említett Pázmány-féle visitatio összeállításának idejében (1626) volt látható. A szöveg első fele felsorolja azt a tizenöt oltárt, amelyet a 17. századi visitatio is említ, az ottaniakhoz nagyon hasonló részletes leírása tölti ki. Ez a rész, melyet ugyanaz a kéz írt, mint amelyek a mellékol-tárok listáját is papírra vetette, nem keletkezhetett 1734 előtt, ugyanis már múlt időben beszél a régi főoltár eltávolításáról és Donner művének felállításáról. A középkori retabulumot azonban még egészésként írja le, így feltehetően közvetlenül a barokkizálás utáni időből származhat.

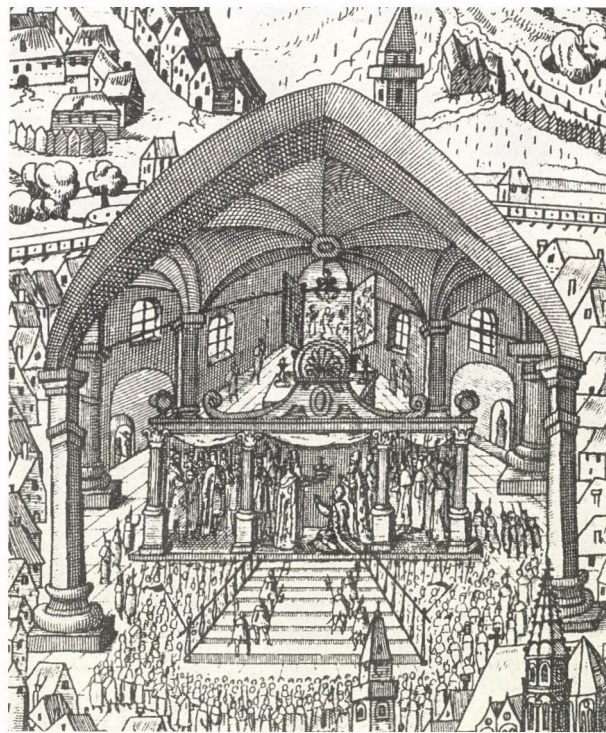
A szöveget először 1933-ban Ovidius Faust, a káptalan akkori levéltárosa közölte szlovák fordításban.[21] Sajnos a dokumentum pontos őrzési helyét nem adta meg, így annak újbóli felfedezésre kellett várnia. E felfedezés Anton Bagin érdeme, ő a pozsonyi dóm 1990-ben kiadott monográfiájának előkészítő munkái során végzett rendszeres kutatást a káptalan levéltárában. Az egykori főoltárnak általa újból fellelt leírását az említett monográfiában Ivan Rusina foglalta össze röviden.[22] Jelen dolgozat szerzője ugyancsak Ivan Rusina segítőkészségének köszönheti a dokumentum xerox-másolatát, melynek alapján itt lehetővé válik a leírás idézése teljes egészében (néhány értelmező kiegészítéssel):[23]

„A főoltár (amit valószínűleg Mátyás király és Beatrix királyné idejében állítottak, az evangéliumi oldalon külön pajzsban Mátyás király címerével, a csőrében gyűrűt tartó holló középső pajzsocskájával [szívpajzsával]; az episztolai oldalon hasonló pajzsban az aragóniai-nápolyi címert helyezték fel) egészen 1734-ig állt, tornyos fa mű volt, mesteri szobrászmunkával, közepe öt tornyot mutatva, közülük a középsőnek, mely a többi négy fölé magasodott, a csúcsán a mellét megsebző pelikán volt. Az alsóbb oltár [az oromzat alatti rész] közepén, a jobb oldalon két szobor az Angyali üdvözlést mutatta, a bal oldalon hasonlóan két szobor az Erzsébetet meglátogató Szűzet.[24] Középen Krisztus születése ábrázoltatott, itt a boldogságos Szűz a Fiú Jézushoz hajolva látszott. A két

szárny (melyek a nagybőjt idején elzárták az oltár közepét, és Krisztus Passióját adták elő festményeken) két ágát mutatták be a fának, mely a melléből nőtt ki Ábrahám pátriárkának [valójában bizonyára Jesszének], aki az oltár menzájában [alighanem a predellájában], a Krisztus születését megjele-nítő figurák alatt fekiúdt: ezekben az ágakban megfaragva ült Megváltónk több őse. Továbbá az oltár egykor színekkel és sok arannyal volt ékesítve, 1734-ben rendelet szerint eltávolítva, és legméltóságosabb, legfényesebb, legtisztelendőbb, legtündöklőbb herceg Galántai Esterházy Imre esztergomi érsek által, Georg Raphael Donner építész által újonnan építtetett, melyről haboznak: vajon a költség homályosítja-e el a művészetet, vagy ez múlja felül azt.”

Az írott forrásokból leszűrhető tanulságok képi ábrázolásokkal egészíthetők ki. A pozsonyi dóm szentélyének megörökítésére több ízben sor került a királykoronázások alkalmával kiadott metszeteken. Ezek hitelesség dolgában jóval a leírások mögött maradnak.[25] A pozsonyi koronázásokat ábrázoló metszetek többségén nem is középkori, hanem barokk retabulum látható, és nincs közöttük két olyan, amely hasonlítana egymásra anélkül, hogy e hasonlóság a lapok egészéről elmondható volna, vagyis hogy az egyik ábrázolás a másik másolata lenne.[26]

Három olyan lap ismert, amely a szentélyben, a koronázás jelenete mögött középkori oltárt ábrázol. Az első II. Mátyás trónra lépésekor, 1608-ban készítette Johann Holzmüller (2. kép).[27] Az oltár ábrázolása itt nagyon stilizált, oromzatát például egyetlen lilium jelzi. Szekrényének és szárnyainak ábrázolásait is vázlatosan, néhány vonallal jelezte a metsző. A bal szárny a rávetülő árnyék, a jobb szárny a rövidülés miatt csaknem teljesen kivehetetlen. A szekrény nagy részét néhány figura tölti ki. Nagy valószínűséggel ilyen alak gyanítható a közép-



2. Johann Holzmüller: II. Mátyás koronázása (részlet), 1608. Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum, Történeti Képcsarnok





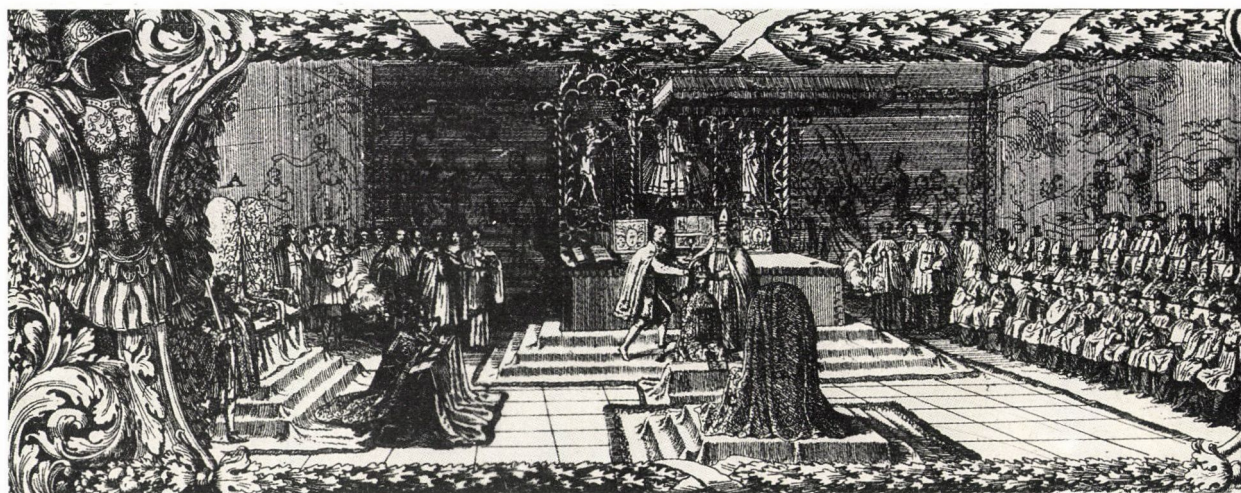
3. Romeyn de Hooghe–Philibert Bouttats: I. Lipót koronázása (részlet), 1655. Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum, Történeti Képcsarnok

ső és a bal oldali vonalak mögött, ellenben kétséges, hogy értelmezhetők-e ezekhez hasonlóan a szekrény jobb oldalára eső, jóval kuszább vonalak. A bal oldali figura feltűnően magasabb a középsőnél. Egyik szereplő sem áll szemben a nézővel; a középső jobb oldalra, a szélső a szekrény közepe felé fordul. Mindegyik imára emeli a kezét, vagy legalábbis valami alkarokra nagyon emlékeztető van a mellkasuk előtt. A középső figura kontúrja a lábszár magasságában megtörik, mintha térdelne. Ez a térdelés alacsonyabb voltát is megmagyarázhatná. Jobboldalt – mint az imént már szó volt róla – szintén szabadabbá válnak a vonalak, nem követik azt az elrendezést, mely megfelelne egy álló ember lábszárának – ez azonban nem magyarázható térdeléssel. Az alsó és a

felső vonalak összefüggése hiányzik, az alsókat egy-egy nem azonos magasságban levő apró kör (fejek?) koronázzák. Ide leginkább két kisebb, a vonalak kanyargásából ítélve szintén térdelő alak, alkalmasint két angyal gondolható. Az egész szekrény – amennyiben nem önkényes az ábrázolás fenti értelmezése – leginkább Jézus születéseként képzelhető el, sőt a galgóczi csoport elrendezésének is megfelel.

A főoltárra vonatkozó forrásként többször szóba került egy metszet I. Lipót koronázásáról (1655; 3. kép).[28] Ezt Philibert Bouttats és Romeyn de Hooghe készítette Merian Thaetrum Europaeumjának illusztrációjául – mindkettőjüknek ez az egyetlen ismert magyarországi vonatkozású műve. A metszeten egy, úgy tetszik, csak festményekkel ellátott oltár látható, középrészén a köpenyét megosztó Szent Mártonnal, a szárnyakon egy-egy álló szenttel, feltehetően Margittal baloldalt és Sebestyénnel jobboldalt. Predelláján nincs semmilyen ábrázolás. A jobb szárnyon látható alak hitelesíthetné a metszetet, egyúttal valamelyest datálná az oltárt. Ugyanis olyan lépésmotívum lelhető itt fel, amilyennel E. S. mester metszetein találkozhatunk gyakran.[29] Eszerint az ábrázolás előképe legkorábban a 15. század második felében készülhetett.

A három lap közül a legkésőbbit és legkifinomultabbat Justus van den Nypoort és Jacob Hoffmann készítette 1687-ben, I. József koronázására (4. kép).[30] Ez háromrészes oltárszekrényt ábrázol, szárnyak nélkül. Középen öltöztetős Mária-szobor, jobboldalt Szent Kristóf, baloldalt egy másik szent szobra látható. A dekoratív részletek mozgalmasak, úgy tűnik fel, növényi formákból állnak, inkább a 16. század elejére utalnak, mint a 15. végére – ha egyáltalán középkori oltár ábrázolásáról van szó. A retabulum díszítő formái ugyanis nehezen kivehetők, azt is megengedjük, hogy barokk motívumokként értelmezzük őket. A Nypoort-féle változattal többé-kevésbé azonos, nagyszámú metszet mindegyikén (melyeknek csak egy részében van szó biztosan a Nypoort-metszet másolásáról, más esetekben azonban az is felmerül, hogy közös forrásból merített, vagy éppen mintát adott a Nypoort-metszetnek) egyértelműen a 17. századra vallanak a részletformák.[31]



4. Justus van den Nypoort–Jacob Hoffmann: I. József koronázása (részlet), 1687. Bécs, Graphische Lehr- und Versuchsanstalt



A három metszet közül tehát csak a legkorábbi egyeztethető össze a leírásokkal, bár ez is eltér tőlük annyiban, hogy a szekrényben csak a Születés ábrázolását tünteti fel, az Angyali üdvözlését és a Vizitációét nem. Az I. Lipót koronázását megjelenítő lapon ábrázolt oltár középrészén látható Márton-ábrázolás ugyan megfelel a templom titulúsának, azonban nemcsak azzal a feltevéssel nem egyeztethető össze, amely szerint a pozsonyi főoltár ezen helyén ekkor is a Születés jelenete volt látható, de az 1712-es leírás korábbi értelmezésével sem. Aszerint a szekrényben attribútumaikkal ábrázolt szentek faragott képei helyezkednének el.

A metszetek keletkezési körülményei szintén azt sejtetik, hogy a két későbbi lap aligha készültetett helyszíni rajzok vagy emlékek alapján.[32] Az 1655-ös metszet két olyan antwerpeni művész keze alól került ki, akiknek egyelőre nem tudni magyarországi tartózkodásáról. Ez a kép különben egy Frankfurtban kiadott könyv illusztrációjaként jelent meg, melynek az olvasóközönsége feltehetően csak kis részben ítélezhetett a pozsonyi környezet ábrázolásának hitelessége felett.[33] A harmadik, I. József koronázásakor készült lapnak a feltételezett rajzolója, Justus van den Nypoort ugyan dolgozott Magyarországon,[34] az azonban felettébb kérdéses, hogy a koronázáson készített-e rajzokat, illetve hogy ekkor Pozsonyban tartózkodott-e egyáltalán. Ugyanis a többi, szabadban játszódó jeleneten teljesen lemondott a környezet ábrázolásáról, a metszetbe belefoglalt Pozsony-veduta pedig a szerző egy évvel korábban, a Birckenstein-féle mértani könyvben megjelent vedutájának, illetve azzal kapcsolatban feltételezhető helyszíni tanulmányainak a tapasztalatait is elhagyta a Bouttats-Hooghe-metszet mintájának a kedvéért.[35]

Első látásra talán meglepőnek tűnhet, hogy Jézus születésének ábrázolása volt egy olyan templom főoltárának a szekrényében, amelynek patrónusának Szent Márton tartja számon a köztudat. Valóban természetes volna, ha a fő ábrázolás az egyház patrocíniumát követné, ez azonban korántsem szükségszerű. A késő gótikus oltárépítésben nem szokatlan, ha a tituláris szent ábrázolását általános, krisztológiai vagy mariológiai jelenet helyettesíti.[36] A pozsonyi főoltár ikonográfiáját ugyanakkor befolyásolhatta a templom másik patrónusa, a Szent Megváltó figyelembevétele is. Eredetileg ugyanis neki volt szentelve a káptalan, ami csak később vette fel Szent Márton patrocíniumát, jóval azután, hogy a várból lekerült a városba.[37] A Salvator-titulus azonban mindvégig sajátja maradt a káptalannak, és míg a vele egy épületben elhelyezett plébániát a 15. században következetesen Márton neve alatt említették, addig a káptalannal összefüggésben az „Ecclesia Collegiata S. Martini alias S. Salvatoris” forma, vagy fordítottja („S. Salvatoris alias S. Martini”) vált elterjedté.[38] A Salvator-patrocíniumnak a trónoló Krisztus ábrázolásán kívül a megváltás két fő állomása, a Születés és a Keresztrefeszítés megjelenítése felelhet meg leginkább. Hogy éppen a Születés mennyire könnyen asszociálható ezzel a patrocíniummal, azt jelzi a pozsonyi káptalan 1755-ben, Csáky Miklós érseksége alatt felvett canonica visitációja, mely az egyház eredeti elnevezéséről így értesült: „Ernek a káptalani és plébániatemplomnak a titulusa a Legszentebb Megváltóé volt, vagy másként mondvá Krisztus születéséé, de a pozsonyi vár, a káptalan és a város feldúlása után, körülbelül az 1300-as évtől a titulusa lépten-nyomon Szt. Márton püspöké”. [39] A 18. század közepén bizonyára valamilyen középkori forrást használtak – ekkor már komoly levéltári kutatások álltak a canonica



5. Madonna Alistálról, 15. század vége.  
Esztergom, Keresztény Múzeum

visitációk háttérében –, ez azonban számunkra ismeretlen. Így arra a kérdésre sem felelhetünk biztonsággal, hogy a Salvator-patrocínium egy Megváltó születése-patrocínium egyszerűsített változata volt-e. Mindenesetre hiába volt a templom védőszentjeként Márton a 15. század végén már népszerűbb, többször említett; a másik patrocínium volt a magasabb rangú, így természetes módon lehetett képviseelve a főoltár szekrényében.

A káptalan már említett naplójában, 1734 május 12-i dátum alatt van szó egy régi oltárnak („Praepositi vetus altare”) Alistálra való szállításáról.[40] Ezt a retabulument hol a főoltárral, hol a Szent Kereszt-oltárral azonosítja az irodalom.[41] A főoltár 1734 utáni sorsára vonatkozólag ismeretes egy másik vélemény is, amely Könyöki József 1867-es közlésére vezethető vissza, és amely szerint a



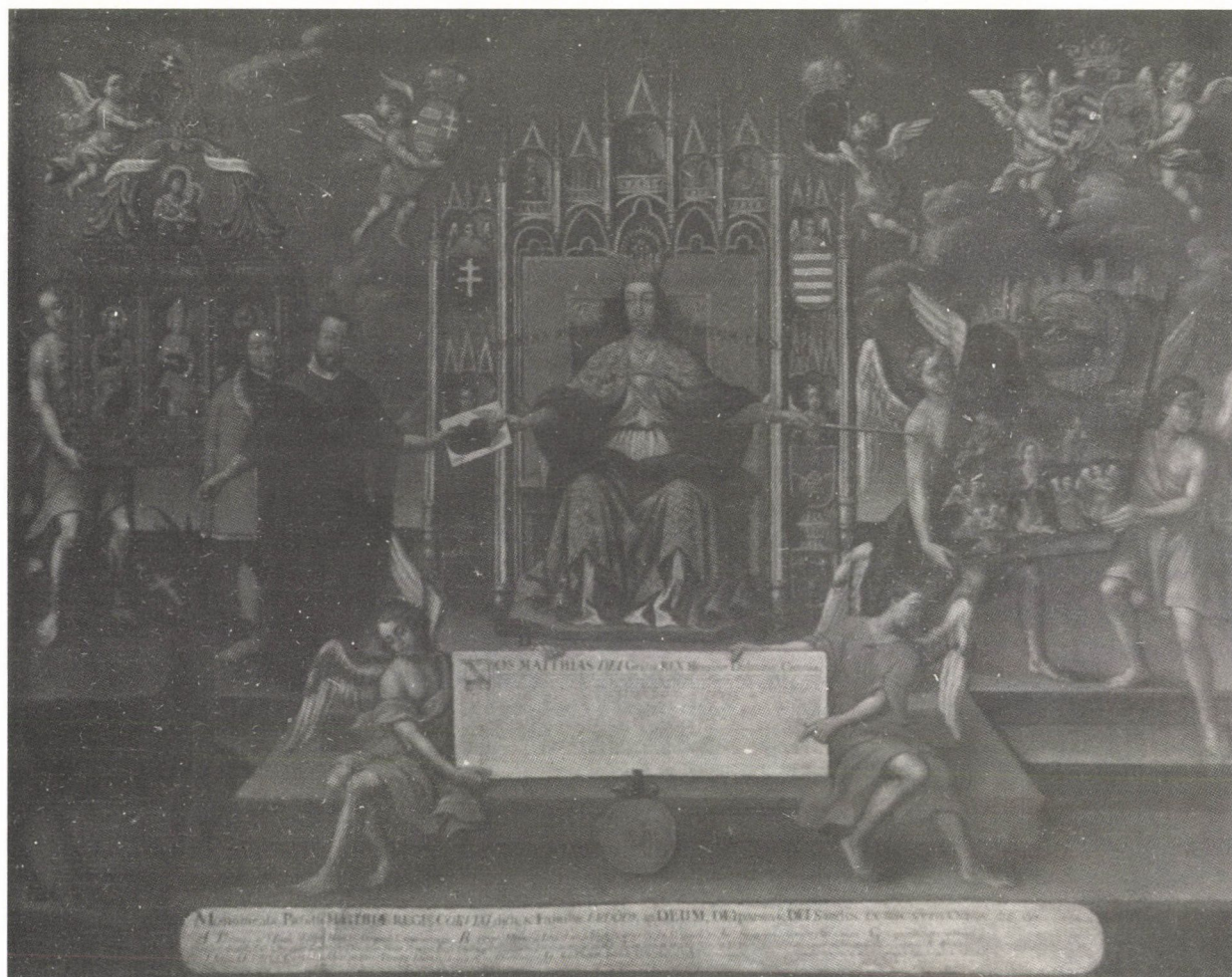
retabulum nem Alistálra, hanem egy másik csallóközi faluba, Vásárútra került.[42] Alistálnál a Szent Márton-patrocínium, Vásárút esetében a káptalanhoz való tartozás teszi könnyen hihetővé, hogy oda jutott volna a pozsonyi főoltár. A retabulum Alistálra vagy Vásárútra kerülése esetén is a 19. században tűzvészben pusztult volna el.

Joggal várnánk tehát, hogy a két község valamelyikének canonica visitatióiban felbukkanjon egy Szent Márton-, Születés- vagy Szent Kereszt-oltár. Mindenekelőtt az 1756-ostól várhatnánk sokat. Ez volt az első egyházlátogatás 1734 óta, és szerencsére nagyon részletes, főleg ami az oltárok leírását illeti. Azonban ebben a visitatióban sem Vásárút, sem Alistál neve alatt nem szerepel olyan oltár, amely azonosítható lenne a keresett oltárok valamelyikével. Vásárút templomában Padovai Szent Antal főoltárán kívül egy Mária-oltár állt, az építmény fölött „az Isteni Gondviselés képmása a körülötte összegyűlő géniuszok által övezvén ábrázolva”. [43] Az alistáli templomnak egyetlen oltára volt ekkor – és 1781-ben is –, melyen Mária szobrát Lőrincé és Sebestyéné vette körül.[44] Az oltárt architektonikus dísz koronázta. Alighanem ezen oltár fő szobra került a Keresztény Múzeumba (5. kép). Ritka szerencse, hogy ezúttal az oltár eredeti felállításának helye is viszonylagos pontossággal

meghatározható. A pozsonyi társaskáptalan már ismert 1712. évi visitatiója leír egy középkori Mária-oltárt, melyen Szent Fábán és Sebestyén szobrai álltak, és melynek gondozója a prépost volt.[45] Nagy a valószínűsége, hogy ez volt az a „Praepositi vetus altare”, amelynek Alistálra szállításáról 1734-ben intézkedtek. Hogy Fábánból Lőrinc lett, az lehet egyszerű figyelmetlenség eredménye, de az is könnyen előfordulhat, hogy a szobor időközben, akár az áthelyezés alatt elpusztult vagy megsérült, és a helyére máshonnan származó, esetleg újonnan, egyenesen ide készült Lőrinc-figurát helyeztek. Mindenesetre úgy tűnik fel, hogy a pozsonyi leírás fogadható el hitelesnek; itt már 1481-ben említik Fábán és Sebestyén oltárát.[46] Mindez azt is jelenti, hogy a Vásárút, illetve Alistál templomait említő feltételezésektől eltérően kell elképzelnünk a régi pozsonyi főoltár 1734 utáni sorsát.

#### 18. századi források a galgóci kastélykápolna főoltáráról

A Betlehem Galgócra kerülésének feltételei a kastély megfelelő építéstörténeti feldolgozásának híján egyelőre nem térképezhetők fel teljesen.[47] A galgóci kastély ma ismert képére Erdődy József építkezései nyomják rá a



6. Matthias Ignatius Fidler (?): Corvin Mátyás és az Erdődy család kegyességének emlékei, 1743. Galgóc, Vlastivedné múzeum



bélyegüket, és ezek minden korábbi építőtevékenységet elhomályosítanak,[48] jóllehet egyes részletek ugyanúgy, mint maga az ötszögű, zártudvaros alaprajz kétségtelenül korábbi eredetűek. A kápolnában például egy teljes portál megmaradt a 14. századból, a kastély más részei pedig a 16–17. századból származnak.[49] Ugyanakkor nagyrészt tisztázatlan a 18. századi építkezések egymáshoz való viszonya.

A galgóci uradalmat 1720-ban vette meg Erdődy György (†1759).[50] Azelőtt tizenöt évig kamarai birtok volt, miután elkobozták a Rákóczihoz pártolt Forgách Simontól. 1705-ben a szomszédos Lipótváron állomásozó császáriak verték ki Forgáchot Galgócra, ugyanekkor a mezővárost és a várat kirabolták és felgyújtották.[51] Ebben az állapotban írja le a kastélyt Bél Mátyás 1742-ben megjelent könyve, bizonyára néhány évvel korábbi állapotokat tükrözve.[52] Szerinte az új tulajdonosnak vagy le kell bontania, vagy helyre kell állítania a várat. Ennek megfelelően nincs szó a várkápolnáról Galgóc 1734. évi canonica visitációjában.[53] Csak ezután képzelhető el jelentékeny építőtevékenység. Ilyesmit az irodalomnak csak kis része említ.[54] Mindenesetre ettől fogva hallunk Erdődy György sűrűsödő galgóci tartózkodásairól.[55] Az 1755. évi canonica visitációban már szerepel a várkápolna; leírása feltűnően rövid a többi egyházházhoz képest, bizonyára mert nem tudták ellenőrizni („revideri non potuit”).[56] Nem szól sem oltárról, sem titulusról. Az egyház már ekkor nyilvános kápolna, és saját káplánja van egy ferences szerzetes személyében. A látogatás szerint nincsenek kincsei és felszerelése („Clenodio & Supellectili nihil hic additur”). A klenódium terminus nem gyakori a canonica visitációkban, de ez alatt aligha lehet szó oltárról; a „Supellex” az 1750-es évek visitációinak állandó rovata, kizárólag liturgikus kellékek, ötvösművek, miseruhák és hasonlók tartoznak ide. Az oltárokat mindig a „De Ecclesiae” rovatban írják le.

A Betlehemre mint az Erdődyek tulajdonára vonatkozó első forrás György gróf idejéből származik, minthogy azonban képi forrásról van szó, értelmezése első látásra nem egyértelmű. Ez az a „trónon ülő Mátyás királyt” („Mathiam Regem in Throno Sedentem”) ábrázoló festmény, amit a később ismertetendő 1780. évi canonica visitatio az idézett szavakkal a galgóci kápolnában írt le (6. kép). Jobb alsó sarkában alig olvasható felirat tájékoztat a kép keletkezésének körülményeiről: „ANNO 1743 / Hanc MATTHIAE REG[IS] & Familiae Erdődy / in DEUM [DEI]param, et DEI donator E[...].tatem ex su[is] veris Originalibus deprompsit, delineavit et pra[...].davit / Adamus d[e] R[vagy K][...].san[...].”[57] A felirat nem a festőre, hanem a program összeállítójára vonatkozik, ez valószínűleg az a Rajcsányi Ádám volt, aki 1734-ben Erdődy György unokaöccsének, Esterházy Pál Antalnak a családfáját állította össze.[58] Ugyancsak 1743-ban Erdődy György is rendelt egy családfát Matthias Ignatius Fidlertől, aki az 1720-as évek közepétől több mint húsz éven keresztül, úgy látszik, Erdődy György udvari festőjeként működött.[59] Ez a családfa feltehetően azonos azzal a képpel, amely a vöröskői múzeum letéteként jelenleg a galgóci múzeumban látható (7. kép), és amely stílusát tekintve egybevág mind Fidler szignált műveivel, mind az említett, 1743-as évszámot hordó festménnyel.[60] Ennek alapján az utóbbi kivitelezése is Fidlernek tulajdonítható, továbbá feltételezhető az is, hogy a két festmény egymással szoros összefüggésben készült, és a családfát is Rajcsányi állította össze. Az utóbbi egyébként 1738-tól a magyar kamara levéltárosa,



7. Matthias Ignatius Fidler(?): Az Erdődy család családfája, 1743(?). Galgóc, Vlastivedné múzeum

ekként pedig a kamaraelnöki tisztet 1720 és 1748 között ellátó Erdődy György beosztottja volt. Talán nem véletlen, hogy Rajcsányit éppen 1743-ban, a két galgóci festmény készítésének évében léptették elő kamarai tanácsossá.[61]

A Betlehemet is ábrázoló, hatalmas, 312 cm széles kép keskeny alsó sávjában magyarázó feliratokat helyeztek el. Ezek sajnos nagyon kopottak, olykor éppen a legfontosabb részekben teljesen olvashatatlanok. A legenda első sorában a kép címe betűzhető ki, mely szinte megegyezik a jobb alsó sarokban levő felirattal: „Monumenta Pietatis MATTHIAE REGIS CORVINI dicti, & Familiae ERDŐDY, in DEUM, DEIparam & Dei Sanctos, Ex suis veris Origin[ali]bu[s] de[pict]a”. A festmény közepén Mátyás látható gótizáló trónuson ülve („Thronus & Effigies Matthiae Regis [...] Originali Cuppo decerpta”; 8. kép). A trónus két szélén angyalok által tartott címerek, oromzatában a magyar szent királyok büszkjei láthatók. A király albat, mellkasa fölött keresztbe vetett vörös stólat és aranyos palástot visel. Az ábrázolás a legapróbb részletekig Mátyás 1464-es felségpecsétjének előlapját (9. kép) követi, csak két keze tér el attól. Jobbjával egy lapot nyújt az álló, karcsú, szakállas alakként ábrázolt Bakócz Tamás („Effigies Thomae ab Erdöd dicti Bakács aequae eoc suo Originali in Arce Szomolyan conservari so[...] copiat”) felé. A lapon a Bakócz fivérek címere és az







1459-es évszám látható. Mátyás trónja előtt két angyal egy – ugyanezen évre keltezett – oklevelet tart, amelyről később szólnunk bővebben. Rajta szintén az 1464-es felségpecsét függ, ezúttal annak hátoldala látható. Bakócz mögött testvére, Erdődy Miklós, a család ősatya áll, aki az 1459-es címereslevél szövegében is szerepel. Még hátrébb egy angyal a felirat szerint Bakócz esztergomi oltárát tartja („Ara Thomae Erdődy C[...] Epy[scopi] Strigoniensis & [Patriarchae] Constantinopolitani olim in A[r]c[ie] [St]rigoniensi fulgens aequae ex Origina[...]”; 11. kép). Az ábrázolás Bakócz pecsétje nyomán készült, illetve azt kiegészíti a Mária-félalakot hordó oromzat keretét átfonó „SANCTA MARIA” és „PATRONA ERDÖDYORUM” feliratokkal. Az egész csoport előtt a Bakócz-címer megelevenített változata áll: egy szarvas, lábainál törött kerékkel, agancsa között keresztel.

Mátyás bal kezében jogart tart, amellyel a két angyal által tartott Betlehemre mutat. Sajnos épp az ehhez kapcsolódó felirat tartozik a leginkább sérültek közé, s alighanem a legfontosabb részek volnának azok, melyek teljesen lekoptak. Mindössze annyi derül ki belőle, hogy a domborművet Erdődy György és felesége állította ki nyilvános tiszteletre („Copia Imaginis a Ma[...] pe[r] DD CC Georgium Erdődy, & Theresiam Filiam Principis Pauli Esterha[zy] publicae Venerationi exposita”). Az ábrázolás (13. kép) kissé ügyetlenül igyekszik követni az eredetit, ennek ellenére néhány meglepően pontos egyezés – elsősorban József kalapot leemelő mozdulata, sőt ruhájának redővetése, továbbá Mária és Jézus csoportja – nem hagy kétséget hitelessége felől. Nem sikerült érzékelteni a mű plasztikusságát, és az egész sokkal levegősebb lett, megváltozott az alakok és a táj méreteinek aránya, az utóbbi javára. Az előtérben térdelő angyalok csoportja fellazult, mozdulataik is eltérnek az eredetitől. Tanulságos a Mária balján, a nézőhöz közelebb levő angyal ábrázolása: a drapériát félrevonó jobbja a mellére került, E. S. mester lapjaira emlékeztető,[62] felemelt balja az alak mellé, lefelé mutat; a jellegzetes késő góti-



10. Rajcsányi Ádám: Zsigmond magyar király, az 1406-os kettőspecsét előlapja alapján.  
Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, Kézirattár



9. I. Mátyás kettős felségpecsétjének előlapja, 1464

kus gesztusból a barokk pátosz kelléke lett. Jelentősen eltér az eredetitől az egymást a kerítésen átgépező bábák – a 20. századi ikonográfusoknak is gondot okozó – ábrázolása.[63] Egyikük átnyúl a kerítés fölé, a másik távolabb, társa felé fordulva, térdelve imádkozik. A háttér pásztoraik közül a bal oldalinak a hívó mozdulata egy fél térdre ereszkedő alak esküjévé alakult át.

A festmény felső szélén puttók által tartott címerek sora vonul végig: Bakócz oltára felett az egykori primásé, a király alakja felett kétoldalt Magyarorszáé és a Hunyadiaké, a Betlehem felett pedig Erdődy György és Esterházy Teréziáé („Insignia EE DD CC Georgij Erdődy & prae[.]batus Theres[ia]e Esterha[zy] Icon[em] sub C [a Betlehemről van szó] magnorum Veneratorum”).

Nagyon valószínű, hogy ez a festmény volt az alapja annak az először 1826-ban felbukkanó adatnak, mely szerint a domborművet Mátyás személyesen ajándékozta volna Bakócznak, és az azóta az Erdődy család tulajdona. Mednyánszkyknak a galgóczi felállításra vonatkozó megfogalmazása („ward von dem Grafen Georg hier zur öffentlichen Verehrung ausgesetzt”) is feltűnően emlékeztet a kép alsó szegélyén levő magyarázó felirat megfelelő részére.[64] Ha valóban létezik ez az összefüggés, akkor valószínűleg a festmény félreértéséről kellene beszél-





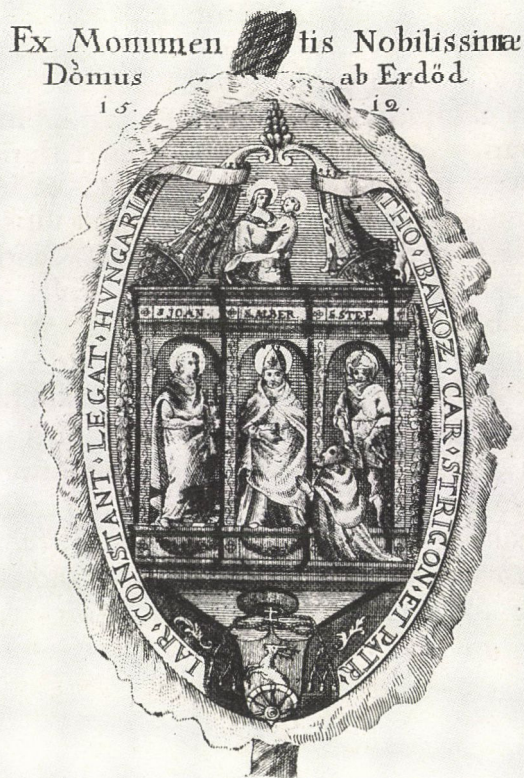
11. A 6. kép részlete: az esztergomi Bakócz-kápolna állítólagos oltára

nünk. Ehhez a legfontosabb felirat eltűnése után – a címereken kívül – azok a szavak adhatnak alapot, amelyek Mátyás két karja fölött láthatók. A címeres lap fölött tükröképesen a „DANTUR ERDÖDYS”, a másik oldalon a „DABITUR ERDÖDYS” felirat jelenik meg. A szavak Mátyás szájából indulnak ki, és a címeradományozást jelzik praesens imperfectumban, úgy tűnik fel tehát, hogy az igeidők a király életéhez igazodnak. Ezért látszik relevánsnak a Betlehemre vonatkozó két szónak a „Dantur Erdődys”-szel hangsúlyos kontrasztban álló futurum imperfectuma: olyan dombormű került Mátyás uralkodása után – sejtetően Erdődy György és Esterházy Terézia jóvoltából – a család birtokába, amit eredetileg a király alapított – érdemes talán ismét hangsúlyozni, hogy már 1734-ben, lebontásának idején Mátyás alapításának nevezték a pozsonyi főoltárt.

Az Erdődy György halálát követő tíz évben a gróf legidősebb fia, Erdődy Antal volt Galgóc birtokosa (1759–69). Ő alig tartózkodott itt, ebben az időben Bogoszlóban folytatott nagyszabású építkezéseket.[65] Ekkor, 1761-ben készült Galgóc következő canonica visitatiója. Ezen egyházlátogatás jegyzőkönyvei általában nem olyan jó művészettörténeti források, mint a néhány évvel korábbiak. Nem annyira részletesek, és a templomok berendezéséről kevesebbet szólnak csakúgy, mint a plébániatemplomokon kívüli egyházakról. Nem meglepő tehát, hogy említés nélkül hagyja a galgóczi várkápolna esetleges oltárát. Ennek ellenére fontos információkat közöl ez a szöveg.[66] Kiderül belőle, hogy az – egyébként igen régi – kápolnát, melynek berendezése az Erdődy család gondosságát dicséri, körülbelül húsz éve gondozzák ferences káplánok, továbbá, hogy Maria Assumptának van szentelve, akinek az ünnepén évente búcsújárás színhelye a kápolna. Kézenfekvő lehetne a ferencesek működésének kezdetére vonatkozó adatot (1741 körül) összefüggésbe hozni a kápolna újbóli használatba vételével. Kényelmes megoldás volna ez, hiszen nemcsak a kastély használhatóvá tételének időpontjával kapcsolatos fentebbi spekulációknak felelne meg, hanem a Betlehemet az Erdődyek tulajdonaként jelenlegi tudomásunk szerint elsőként megőrkítő forrásnak (1743) is. (Érdemes emlékezetben tartani, hogy a pozsonyi főoltárt

1734-ben bontották le.) Azt, hogy már 1761-ben a várkápolnában volt a faragvány, konkrét említésének hiánya ellenére is valószínűvé teszi, hogy a visitatio megemlékezik a búcsújárásokról. A 20. század elejéig rendelkezünk forrásokkal arra nézve, hogy a kápolnába Mária mennybevitelének ünnepén búcsút jártak, és ennek célja kifejezetten a Születés-szoborcsoport volt.[67] Az indulgentia 1761-es említésének fényében az is valószínűsíthető, hogy a galgóczi Betlehemmel kapcsolatos a szomolányi vár Erdődy György halála után, 1760-ban felvett leltárának egyik tétele, mely szerint a grófné szobájában „egy faragott galgóczi kegyelmi kép” volt.[68] Nyilvánvaló, hogy egy kegyeszobor kicsinyített másolatáról van szó.

A következő birtokos Erdődy János (1769–89), Antal öccse, József apja volt. Az ő idejéből fennmaradt néhány adat a galgóczi kastélyon végzett munkálatokról. 1772-ben Johann Ackermann márványozónak fizettek a kápolnában végzett munkájáért, 1779-ben pedig Josef Brandt galgóczi festő a kastély termeinek kifestését javította, illetve néhány új képet festett.[69] Egy évvel később ismét vizitátorok jártak Galgócon, akik több oldalon keresztül foglalkoztak a kápolnával.[70] Ebből kiderül, hogy Erdődy János megújította azt („nunc Dominans Excelle Dnus Comes Joannis Erdődy Excelsae Camerae Praeses & renovavit”) – miképp azt az előbb említett adatból is tudjuk –, és hogy ekkor is Mária mennybemenetelének volt címeze („ejus Patrocinium Celebratur festo Assumptae in Caelos”). Ez az első visitatio, amelyik itt, a főoltáron írja le a Születés-faragványt: „Major est Beatae Virgini Mariae dedicata, quae natiuitatem Dni N Jesu Xti refert, ipsa figura est ligno antiquissimi operis, gratiosa” („A nagy



12. Bakócz Tamás pecsétje. Illusztráció C. Péterfy: *Sacra Concilia Romano-Catholicae in Regno Hungariae...* című művéből, 1741





13. A 6. kép részlete: a Születés



[oltár] Szűz Máriának van címezve, Urunk, Jézus Krisztus születését jeleníti meg, maga a figura igen régi és kecses mű fából"). Két mellékoltár is volt a kápolnában, az egyik az a Szent Kereszt oltár, amit Erdődy Tamás állíttatott a 17. század végén mint a szomolányi várkapolna főoltárát, és ami Erdődy Kristóf halála után került ide,[71] a másik egy újonnan állított oltár Szt. Anna tiszteletére. Az írás (amely e dolgozat függelékében olvasható) felsorolja a kápolnában levő képeket is: egy-egy Nepomuki Szent Jánost, illetve Padovai Szent Antalt ábrázoló festmény mellett – ezek nyilván Erdődy Antal és János személyével vannak kapcsolatban – itt emlékezik meg egy olyan nagy képről (bizonyosra vehető, hogy a galgóczi múzeum fentebb leírt festményéről van szó), mely a trónoló Mátyást ábrázolja, „*in cuius infinitate est*” 1459-ben kelt, és a visitációban teljes egészében idézett oklevele.[72] A káplán most is ferences, ezúttal az is kiderül, hogy a galgóczi rendházból származik.

A canonica visitációhoz számos melléklet is tartozik, ezek az egész település leírása után, egybegyűjtve találhatók meg. Gyűjteményük az első melléklet előtt álló cím szerint a voltaképpeni visitációhoz kapcsolódó „jellemző dokumentumokat” tartalmazza („*Elenchus Characteristicus Documentorum in Corpore Visitationis Provocatorum*”). Tartalmukra és terjedelmükre nézve rendkívül változatosak, szólhatnak oltárokról vagy ereklyékről, de Mátyás 1459-ben kelt oklevelének az 1743-as galgóczi képen olvasható szövege is helyet kapott közöttük. Egyikük, mely több mint két oldal hosszú, a Betlehemmel foglalkozik. Alighanem ez a legfontosabb forrás a szoborcsoporthal kapcsolatban.[73] Inkább laudáció-féle, mint a visitatio hagyományos keretei között maradó leírás, és ennek megfelelően nagy érdeklődéssel fordul a szobor korábbi sorsa, szerepe felé. Az első sorok egyikében jegyzi meg, hogy a Születést régóta csodatévő képként tisztelik („*ab antiquitate Thaumaturgo docet*”). Ennek felel meg az is, ahogy a szöveg felhívja a figyelmet az emlék régiségére, romlandó anyagára, illetve ezzel kontrasztáló remek állapotára: „*Ex materiali Corruptibili / Absq minima Corruptionis sebe*”. Ez a fordulat más középkori eredetű kegyképek leírásait idézi az olvasó emlékezetébe, például Koptik Odónak 1744-ben a máriavölgyi kegyhelyről írt művét.[74] A vizitáció függeléke leírja a szobor Mátyástól és Beatrixtól való eredetét, nem mulasztva el, hogy többek között Marsra és Herkulesre hivatkozó hasonlatokkal ünnepelje a nagy királyt, aki itt egyenesen Ausztria megbüntetőjeként („*Astriae vindice*”) kerül szóba. Ezután tér rá a visitatio arra, ami számunkra a legfontosabb, a faragvány eredeti helyének meghatározására: „*In magnifica Divi Martini Militis et Episcopi Basilica Posonii / In summo summi altaris et honoris loco*” („Az isteni Márton katona és püspök pompás pozsonyi templomában / a legfőbb oltár és tisztelet helyén”). Ez a vizitátort arra készítette, hogy a függelék terjedelmének közel 40 százalékát a szoborcsoporthoz és a pozsonyi királykoronázások kapcsolatának méltatására fordítsa. Állítása szerint a faragvány előtt tízszer koronáztak királyt („*Sub Angelica Hungariae Corona / Decies repetita Salutatione Angelica / Sub ingressum auspicandi Regiminis*”); ez a pozsonyi szentély barokkizálásáig uralkodott Habsburg magyar királyok száma a nem Pozsonyban koronázott I. és III. Ferdinánddal együtt. Igen figyelemreméltó azonban, hogy Mária Teréziát, akinek a koronázása már Donner oltára előtt zajlott,

nem veszi számításba; mint az utolsó koronázásokat említi meg III. Károlyét (1712), illetve feleségét, Erzsébet Krisztinát (1714). Igen jellemző a szöveg korára, hogy elválaszthatatlan kapcsolatot feltételez a faragvány mariánusként értelmezett ikonográfiája és a korona, illetve azon keresztül a koronázás kultuszának fókuszában elhelyezkedő Regnum Marianum-koncepció között. Állítása szerint a régi pozsonyi főoltár témájának kiválasztását épp az a követelmény határozta meg, hogy az újonnan felavatott királyok rögvest tisztellessék azt, aki patrónája országuknak és voltaképpeni tulajdonosa a fejükön lévő koronának („*Electam hanc Gentis Hungariae Reginam et / Patronam neouincti Reges sic Venerabantur*”). A szoborcsoporthoz azonban nemcsak lehetővé teszi a koronázás résztvevőinek, hogy hódoljanak a Patrona Hungariaenek, de egyenesen felszólít erre, amennyiben régiségével tanúsítja e kultusz (mely 1780-ban, II. József uralkodásának kezdetén – csakúgy, mint maga a koronázás szertartása – éppenséggel nem állt presztízsének csúcsán) eredendő, kis túlzással azt is lehetne mondani: elemi mivoltát („*hoc sacro Matris gratiarum Simulacro Coronatis / exstitit postremis Consignata / quippe / Cum figura altaris speciem antiquitatis redoleret*”). Mindennek ellenére a vizitátor nagy elismeréssel szól az új, Esterházy Imre által emeltetett főoltárról. Elsősorban költségességét emeli ki, ugyanakkor röviden le is írja („*Pia liberalitate et sancta prodigalitate A. / Eppali Profusus Sumptibus / In novam eamq Marmoream Magnificentiam exurgente / Et Statua Divi Martini occupante*”). Még nagyobb tisztelettel adózik azonban azoknak, akik a pozsonyi főoltár lebontása után felkarolták a Születés-csoportot („*Sanctiori Matri [ez Szent Anna] Sanctissimam adornaverunt Filiam*”), nyilvánosan elhelyezték, széles körű tisztelet tárgyává tették („*Et publica fidelis populi devotioni ac Venerationi expositam*”), és gondoskodtak arról, hogy ez a tisztelet kellő ünnepélyességgel kísérve maradjon életben („*Perpetuis duraturis Votivis Missae Sacrificiis Sabathinis non secus in annuis octo Mariano Virginei honoris festivis diebus Fundata prae publicae Devotionis perpetua solemnitate dotaver*”). Mindezt a visitatio – az 1743-as képpel és Mednyánszky közlésével egybevetve – Erdődy György és Esterházy Terézia tetteként ünnepli, a motivációt pedig hangsúlyozottan a házaspár példás, hovatovább szenvedélyes Mária-tiszteletében leli fel („*Pientissimo Mariani nominis et honoris ardore / ac amore succensi*”).

Már a Betlehemmel foglalkozó részek terjedelme is magabiztosságot, ennek háttérében pedig jól informáltságot sejtet a vizitátor részéről. A függelék magas színvonalú gondolatosságán túl még inkább erre látszik utalni a számos feltűnően pontos történeti adat akár a pozsonyi szentély barokkizálásáról, akár az itt lezajlott királykoronázásokról – eltekintve persze I. és III. Ferdinánd számbavételétől. Mária Terézia koronázása csak néhány évvel követte a 15. századi főoltár lebontását, melyet mintegy húsz évvel előzött meg a legutóbbi, 1714-es királyné-koronázás. Figyelemre méltó, hogy visitációnk az egymást viszonylag szorosan követő események kronológiáját illetően mennyire tájékozott. A szöveg 46 évvel készült a pozsonyi szentély barokkizálása után, és ugyanennyivel Mednyánszky könyvének megjelenése előtt. Ez ekkor Galgócot birtokló, 1723-ban született Erdődy János maga is gyakran kellett hogy lássa – igaz, csak mintegy tízéves gyerekként – a Szent Márton-templom késő középkori főoltárát.



A retabulumról az ismertetett adatok alapján még nem alkothatunk teljes képet. Szükséges azonban, hogy a főoltár eredeti helyén született leírásokat, illetve a pozsonyi templom adottságait szembesítsük azzal a közléssel, mely szerint innen származik a galgóci faragvány.

A Születés szokatlan méretei szolgáltatják ehhez az első kiindulópontot. Jelenleg 206 cm magas, de valószínű, hogy ennél valamivel nagyobb volt, hiszen már csak töredékek vannak abból a városábrázolásból, mely az 1743-as festmény tanúsága szerint végighaladt a csoport felső szélén. A jelenet alatt feltételezhető talapzatot és a fölötté biztosan meglevő mérműves vagy lombdíszes baldachint is figyelembe véve körülbelül három méteres – vagy akár azt is jóval meghaladó – magasságú oltárszekrény képzelhető el. Minthogy a 15. század végén a négyzeteshez közelítő arányú szekrények tekinthetők általánosan elterjedtnek, ettől a mérettől a szélesség sem maradhatott el számottevően, de nagyobb is lehetett a magasságnál. A Születés tekintélyes, 51 cm-es mélysége is komoly szélességi méreteket sejtet. Ehhez képest a faragvány mai állapotában feltűnően keskeny, mindössze 118 cm-es. Biztosak lehetünk abban, hogy ez is csonkítás eredménye. A régebbi fényképeken még láthatók a Mária mellett, József előtt térdeplő angyalnak a dombormű szélén messze túlnyúló, azóta letört szárnyai. Nehéz elképzelni, hogy a bal oldal véletlenül pusztult volna el, míg a sokkal törekenyebb angyalszárnyak megmaradtak. A faragvány jobb oldalán egyébiránt világosan elkülönül egy eredetinek tartható, hátrafelé forduló enyhe rézsúvel képzett, viszonylag sima felület egy hátrább és mélyebben fekvő, ezért minden bizonnyal későbbi felülettől, melyet durva, függőleges vésőnyomokkal, sőt olykor – úgy tetszik – egyszerű hasítással alakítottak ki. A másik oldalon csak ilyen jellegű felületet látni. A csonkítás nyilván a galgóci várkápolna új főoltárának felállításával függött össze, mert a Születés jelenlegi állapotában pontosan illeszkedik a galgóci oltárbaldachin hátsó oszlopai által közrezárt térbe. Az 1743-as kép a faragványt még csonkítás előtt mutatja, sőt az oldalsó szélek szabályossága, egyenessége – mely feltűnő kontrasztban áll a felső perem gazdag tagoltságával – azt is feltételezhetővé teszi, hogy ebben az ábrázolásban a Születés-csoport eredeti állapotának tanúját kell látnunk. Ez azonban azt jelenti, hogy a faragvány a jobb oldalon egyáltalán nem, a bal oldalon pedig csak kevés lehetett szélesebb, mint ma, körülbelül annyival, mint amennyivel a letört angyalszárnyak nyúltak túl a peremen. Így a faragvány szélessége eredetileg is csak mintegy 130 cm lehetett. Ahhoz, hogy illeszkedjen a fentebb jóval szélesebbnek feltételezett szekrénybe, további ábrázolásokkal kellett kiegészülnie.

Hogy a pozsonyi főoltáron éppen erről volt szó, azt tanúsítja az oltárnak 1734 körüli, fent idézett leírása, amely szerint e retabulum szekrényében Jézus születésének ábrázolását kétoldalt az Annunciációt és a Vizitációt megjelenítő szobrok fogták közre. Ezek mérete feltehetően megfelelt a középső jelenetnek; nem valószínű, hogy nagyobbak lettek volna nála, valamivel kisebbek azonban szélességüket és magasságukat illetően is lehettek. Ekképpen az egykori oltárszekrény – 100–130 cm széles oldalsó jelenetekkel számolva és a keretezést, illetve az egyes jeleneteket esetleg elválasztó tartozékokat is figyelembe véve – hozzávetőleg négy méter szélesként képzelhető el. Ez a méret nemcsak a szekrény feltételezhető



14. Mária Angyali üdvözlés jelenetéből.  
Magyarbél, plébániatemplom

magasságával – melynek minimumát fentebb három méter körül kíséreltük meghatározni – egyeztethető össze akadálytalanul, de – a szárnyakra való tekintettel e szám kétszeresét véve – a pozsonyi szentély megközelítőleg tíz méteres szélességével is.

Az oltár teljes rekonstrukciójára természetesen alig van remény, nagy része alighanem nyomtalanul eltűnt. Fennmaradt azonban egy emlék, mely nagy valószínűséggel, ha egyelőre nem is teljes bizonyossággal köthető a pozsonyi retabulumhoz. Magyarbélben őrzik azt a Maria Annuntiata szobrot (14. és 16. kép), melyet az újabb irodalom a galgóci Betlehem legközelebbi stíláriskonaként tart számon az egykori Magyarország területén fennmaradt faragványok közül,[75] és 150 cm-es magasságával is tökéletesen illeszkedik a Születés-csoporthoz. Állítólag a pozsonyi klarisszák templomának padlásán találták, majd a két világháború között az apácák egyik szolgálója révén jutott Magyarbélre.[76] Mint-





15. Az 1. kép részlete: Mária feje



16. A 14. kép részlete: Mária feje

hogy – úgy tűnik – korábban lappangott, nem várható, hogy források segítségével lehessen nyomon követni a figura történetét. Abban a kérdésben, hogy eredetileg a pozsonyi dóm főoltárának szekrényében állt-e, egyedül technológiai megfigyelések adhatnának megnyugtató választ, illetve ezek eredményeinek összehasonlítása a Születésen tett hasonló megfigyelésekkel.

#### *A Születés-csoport recepciója a 18. században*

Az események jelenleg előttünk álló képe, amely szerint a főúri család egy középkori szobrot a kegyurasága alá tartozó templomban vagy éppen saját kápolnájában helyez el, azzal a reménnyel, esetleg intencióval, hogy ott búcsújárás alakuljon ki, hasonló esetek egész sorába illeszkedik. A váraiban, kastélyaiban levő, általában ismeretlen eredetű középkori szobrok kegyképként való nyilvános elhelyezésével mindenekelőtt Esterházy Pál tűnt ki, és általában ő tekinthető egy új típusú főúri, mariánus alapító tevékenység hazai úttörőjének is. Az ő alapításai nem pusztán egyéni üdvszerző cselekedetek, de az egész családra kisugározzák fényüket, az általa felkarolt szobrok a család múltjába is beépülnek.[77]

Erdődy György felesége, Esterházy Terézia Pál herceg lánya volt, de ezen túl György grófnak akkor is számos

alkalma lehetett szorosabb ismeretséget kötni apósa alapításaival, amikor unokaöccsének kiskorúsága idején annak gyámjaként igazgatta az Esterházy-birtokokat. Így nem meglepő, hogy a házaspár nevével számos kisebb-nagyobb mariánus alapítás fonódott össze. Az 1750-es évek elején ajándékokkal látták el a birtokukban levő Csejte templomának már meglevő Mária-kegyképét.[78] Az ő támogatásukkal készült el 1750-ben a pozsonyi dóm Fájdalmas Mária-oltárának új tabernáculuma is.[79] Legfontosabb alapításuk azonban kétségtelenül a celldömölki kegyhely volt.[80] Az előkép, Mariazell a galgóci Betlehemmél kapcsolatban feltűnő királyi alapítás motívumának is prototípusa, és látványos összekötő szálát jelent a Mariazellel különösen szoros kapcsolatot tartó Esterházy Pál, illetve lánya és veje tevékenysége között.

A galgóci Születés elhelyezése ennek a sornak ha nem is a legjelentősebb, de – amint talán már a források fentebbi felsorolása is érzékeltethette ezt – a leginkább különleges tagja volt, az, amelyik a leginkább specifikus gondolatátársításokat tette lehetővé. Sajnos egyelőre nem rendelkezünk közvetlen forrással azon tényezőkről, melyek a faragványnak az Erdődyekhez kerülésénél közrejátszottak. Könnyen elképzelhető, hogy a Születés – a klarisszákhoz jutott Annuntiatához hasonlóan – a pozsonyi dómszentély barokkizálásának egyszerű hulladé-



kaként talált új gazdára, és csak ezután került frekvenciára a család gondolkodásában.

E hely közelebbi meghatározásához egyelőre egyetlen forrás áll rendelkezésünkre, az az 1743-ban festett kép, amelyről fentebb már szó esett. Ennek felettebb szokatlan ikonográfiáját véve szemügyre, mindenekelőtt a történeti hitelességre való törekvés és ennek léptenyomon megjelenő hangsúlyozása tűnik szembe. Erre hívja fel a figyelmet a cím, és Rajcsányi „szignatúrája”, a bennük visszatérő „ex veris Originalibus” formula, de az egyes részletekhez tartozó magyarázatok is, melyek nem mulasztják el közölni az ábrázolások forrásait. Bakócz alakja egy, akkor a szomolányi várban őrzött, számunkra ismeretlen képmást követ. Úgy tűnik, itt használták fel először az 1459-es címereslevelet,[81] melyet a címert tartó angyalal együtt nemcsak a Mátyás által Bakócznak átnyújtott lapon követtek hűen, hanem a címmel említett családfa bal felső sarkában, a bővített címerrel átellenben is, ahol a Bakócz-címer körül felirat hívja fel a figyelmet annak identitására („ERDŐDYANUM APLUSTRO AVITUM TALITER RENOVAVIT MATHIAS CORVINUS DICTUS, REX HUNGARIAE, BOHEMIAE de Dato Budensis”).[82] Ugyancsak ezt a címet követte a szarvas agancsai között az 1489-es címereslevélén már nem szereplő kereszttel az az eleven címer, mely a „Monumenta pietatis” című kép bal alsó, illetve a családfa jobb alsó sarkában látható.

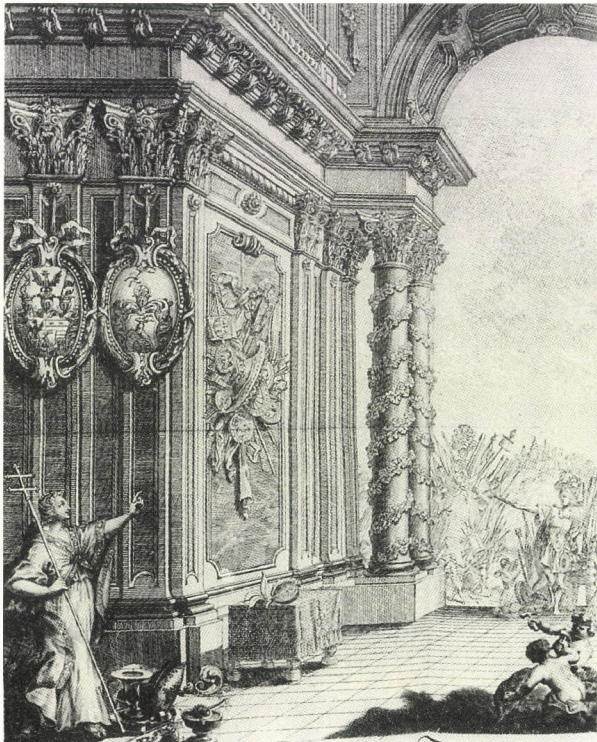
Mint már láttuk, a festmény három részlete készült pecsét alapján, ezek közül egy maradt meg – a Mátyás alatti oklevélén függve – az ábrázoláson is pecsétnek. A pecsétek forrásértékének kiaknázása nem előzmények nélküli az Erdődyek környezetében. Magyarországon az első rendszeres heraldikai és szfragisztikai munkát 1734-ben ugyanaz a Koller József nagyszombati jezsuita írta, aki öt évvel korábban az Erdődy és a Pálffy család tagjairól és felmenőiről írt könyvet.[83] 1739-től 1741-ig három olyan mű is megjelent, melyhez Erdődy György középső fia, János írt ajánlást vagy neki ajánlották, és melynek Koller volt a promotora.[84] Ezek közül az utolsó Péterfy Károlynak a magyar zsinatok történetét feldolgozó műve volt, melyben iniciáléként számos egyházi intézmény középkori pecsétjének ábrázolását helyezték el. Kiemelt helyen, az előszó szövege alatt, és a többinél nagyobb méretben közölték Bakócz Tamás pecsétjének képét (12. kép). A metszetet felirata is megkülönbözteti a többitől: „Ex Monumentis Nobilissimae Domus ab Erdőd 1512”. Ez a felirat egyszerre tanuskodik arról, hogy a család levéltára már az 1743-at megelőző években is szfragisztikai kutatás színhelye volt, és arról is, hogy Bakócz pecsétje egy egyháztörténeti munkában, más középkori főpapi pecsétek sorában is megmaradhatott az Erdődyek reprezentációjának szolgálatában – nyilván a vállalkozásban részt vevő család befolyásának eredményeképp. Valószínű egyébként, hogy ez a metszet, nem pedig maga a pecsét szolgált közvetlen előképként az 1743-as festményen Bakócz esztergomi oltárának ábrázolásához.[85]

Ugyanakkor Rajcsányi Ádám is élénken érdeklődött a középkori pecsétek iránt. Hagyatékának az Országos Széchényi Könyvtárba került részében fennmaradt egy mappa 166 folióval, melyeken a legkülönbözőbb, zömében középkori pecsétek, címereslevelek, továbbá címerek rajza látható. E rajzok igen széles skálán mozognak mind a kivitelezés gondosságát, mind a kísérő szöveg jellegét illetően.[86] Néhány olyan lap is található közöttük, mely a galgóci festményhez hasonlóan egy-egy közép-

kori királyi kettőspeccet előlapjából izolálta az uralkodó alakját a trónusként értelmezett architektonikus keretével együtt (10. kép).[87] Mindazonáltal ezek a foliók csak kis részét képezik a gyűjteménynek, melynek említett változatossága arra vall, hogy jelenlegi összetételét nem Rajcsányinak, hanem hagyatéka 19. századi gondozóinak köszönheti.[88] Vonzó feladat volna rekonstruálni azokat a sorozatokat, melyeknek töredékeit ez a mappa összefogja. Feltételezhető, hogy a rajzok egy része Rajcsányi kéziratban maradt művéhez készült, mely a mohácsi vész előtt uralkodott magyar királyoknak a történetét dolgozta fel családi címereiken és genealógiájukon kívül pecsétjeiket és képmásaikat is bevonva a vizsgálódásba.[89] Egyelőre nem ismerjük Rajcsányi vállalkozásának léptékét, sem alaposságának fokát, módszereit illetően azonban hasonló lehetett Marquard Herrgottnak ugyancsak a század közepe táján készült művéhez, mely a Habsburgokkal kapcsolatos képi emlékeket (közöttük a pecséteket és a képmásokat) gyűjtötte össze. Ez utóbbi a fő képviselője a Habsburg birodalomban annak a mabilloní-monfauconi, képi emlékeket is történeti forrásként hasznosító módszernek, melynek hatásáról a galgóci festmény is árulkodik.[90] Mindemellett feltűnő a Rajcsányi-féle mappában levő rajzok – melyeknek legalábbis nagy részét vélhetően maga a jeles levéltáros készítette – magas színvonala. E műveket szemlélve könnyen hihető az 1743-as festmény felirata, mely szerint Rajcsányi az ábrázolásokat nemcsak válogatta, de az előrajzokat is ő készítette.

A pecsétről vett ábrázolással helyettesített esztergomi oltár, illetve maga a kápolna a 18. századi Bakócz-kultuszba is beépült, olykor a primás kifinomult ízlésének, máskor – mint nyilván itt is – példás jámborságának jeleként. Az idősebb Erdődy György (a Galgócot birtokló György gróf nagybátyja) halotti prédikációját tartó Kürtösi András szerint az esztergomi kápolna, „melly Kápolnához egész Európában alig találni hasonlót”, Bakócz nagyságát tanúsítja, hiszen „ex ungue cognoscitur Leo, Vir summus ex operibus”.[91] Koller József 1729-ben, említett családtörténeti könyvecskéjében szintén elragadtatva emlékezik meg az épületről, és a fríz feliratát is közli.[92] A kápolna nagyrabecsülésének és e nagyrabecsülés jellegének legszembetűnőbb tanúja azonban az, hogy a 18. század elején Mária-kegyhellyé vált.[93] Eszerint az oltár a 18. század első felében mind régiségét, mind csodatévő szerepét (amit a rajta másodlagosan elhelyezett kegykép ruházott rá), mind mariologikusan értelmezett ikonográfiáját tekintve az Erdődy György és Esterházy Terézia által felkarolt Születés-csoport megfelelőjének számíthatott. Éppen erre a párhuzamra épít a galgóci festmény. Már a kompozíció szigorú szimmetriája, az esztergomi és a galgóci oltár feltűnő szembeállítására is ezt hangsúlyozza, a cím kezdő szavai („Monumenta pietatis”) pedig egyenesen a kép elsődleges témájaként tüntetik fel ezt a párhuzamot. A két oltárt rokonító említett, általánosságokban mozgó vonásokat a Bakócz-oltár „Patrona Erdődyorum” felirata tereli a családi karakterológia keretei közé, s ezzel egyszersmind a „Regio Mariana”[94] és a „Regnum Marianum” koncepciói között elhelyezkedő katolikus-mariánus identifikációs lehetőségek kereteinek rugalmasságát kihasználva egy jóval szűkebb, mondhatni „Familia Mariana” képzetet is életre kelt. Ezzel válik a két oltár analógiája közvetlenné, így lesznek a „kegyesség emlékei” a család Mária-kultusza, ezen keresztül pedig katolikus elkötelezettsége kontinuitásának kézzelfogható tanúivá.





*Quodlibet in pomo et granum est Zephyrus, una  
Tot de stipe Legunt Patria, Rex, Superi.*  
In 1729 Schmutzer Sculp. Wien

17. Andreas és Joseph Schmutzer: J. Koller: Imago heroum...  
című művének címlapja, 1729

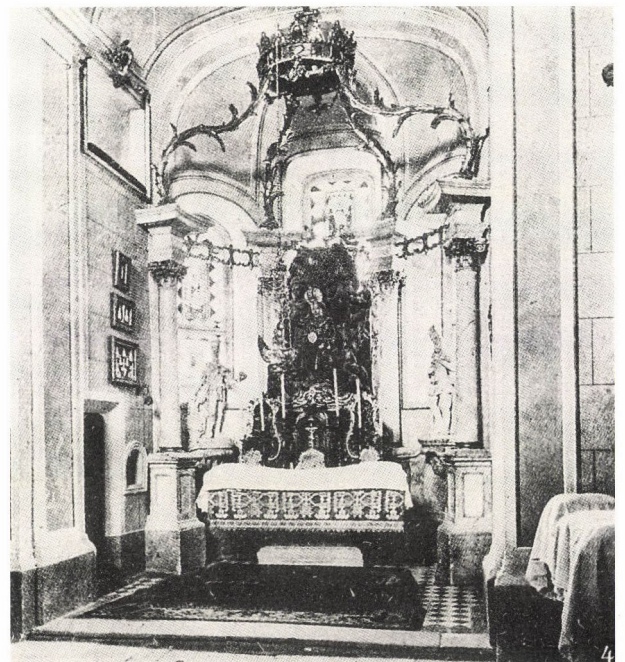
A galgóci festmény tehát a történeti ikonográfia, a diplomatika, a heraldika és a szfragisztika fegyvertárát együtt veti be, a Születés-csoport és a Bakócz-kápolna állítólagos oltárának hangsúlyos szerepeltetésével azonban egy további mozzanat jut vezető szerephez, az, amit a kegyes alapítványok hagyományos nagyrabecsülése történeti dimenzionálásának nevezhetnénk.

Az Erdődy házaspár és Bakócz közötti analógiának azonban van még egy rétege, melyről már bővebben szó esett fentebb, amikor a festményt a Születés-csoport provenienciájának forrásaként vettük szemügyre. Ezt Mátyás alakja, illetve gesztusainak az oltárok elrendezéséhez hasonlóan szigorú szimmetriája szemlélteti. Ebben az összefüggésben, melyben a Betlehem párja a címerlevél, a királyi adományozás motívuma képezi a párhuzam alapját. E párhuzamot a Mátyás alakja alatt lefestett oklevél pontosítja. Ez az a nyilatkozat, amit 1459. február 10-én Mátyás, illetve híveinek tábora, 32 nemes és 12 főpap adott ki a Garai-párt Mátyás-ellenes, III. Frigyes magyar királyi törekvéseit támogató szervezkedésének elhárítására.[95] A festményen elhelyezett szöveg meglehetősen hűen követi az eredetét, mindössze néhány ortografikus eltérés található, ami bizonyára a festő, nem pedig a programadó számlájára írandó. A szöveg alján azonban Mátyásé alatt elhelyezték a titeli prépostnak nevezett Bakócz Tamás aláírását – jóllehet ekkor nemcsak Tamás, de még bátyja, Bálint sem volt titeli prépost,[96] az oklevélben megörökített eseményekhez pedig egyiküknek sem volt semmi köze. Ezzel a nagyvonalú, ámbar szellemes hamisítással nemcsak

Bakócz Tamás válik a nemesség megszerzőjévé az ekkor alig ismert Bálint helyett, de a címerlevél (azáltal, hogy dátuma megegyezik a Mátyás és hívei által kiadott nyilatkozatával) kifejezetten Bakócz lojalitásának jutalmaként tűnik fel. Ugyanakkor a rebellekkel szemben Mátyás hűségén megmaradó Bakócz alakjában könnyen magára ismerhetett a Rákóczi-szabadságharc idején az udvar mellett kitartó Erdődy György.

Az ekképpen megjelenített hűség és felhőtlen kapcsolat az uralkodóval jelenti a galgóci gróf és jeles elődje közötti megfelelés második tényezőjét. A párhuzam annak köszönheti elevenségét, hatásosságát, egyszerűsmind egyértelműségét, hogy az adományozást ugyanaz a király hajtja végre – az mellékes, hogy ezt Mátyás az egyik esetben élőként, a másikban akarátát csaknem három évszázaddal előre vetítve teszi. Látható ugyanakkor, hogy a Bakócz-Erdődy párhuzam mindkét rétege kifejezetten a Betlehem felkarolásának, újonnan elhelyezésének dinamikus motívumával van kapcsolatban, nem pedig a faragvány pusztá birtoklásának statikus mozzanatával. A szoborcsoport mind alapításként (és az esztergomi oltár párhuzamaként), mind adományként (és a címerlevél párjaként) egy bizonyos eseményt képvisel, melynek a Születés elsősorban tárgya, nem pedig alanya.

A festményen feltárló gondolatiság által vallott két – egymástól elválaszthatatlan – fő érték tehát az uralkodó kegyével jutalmazott hűség és a tántoríthatatlan elkötelezettség a katolikus egyház mellett. E gondolatiság látómezeje genealogikus (ezt Bakócz Miklós, a tulajdonképpen ősatyja jelenléte is nyomatékosítja), módszere analógiákon alapszik, viszonyítási pontjait pedig két személy, Mátyás és Bakócz Tamás tekintélye jelöli ki. Ha a Születés-csoportnak a festményen megörökített fogadtatását a recepciótörténet, illetve a családi karakterológia egészében kívánjuk elhelyezni, akkor elsősorban a két utóbbi jellegzetesség érdemel figyelmet. Az említett két



18. A galgóci várkápolna főoltára.  
Balogh Rudolf felvétele, 1912 körül



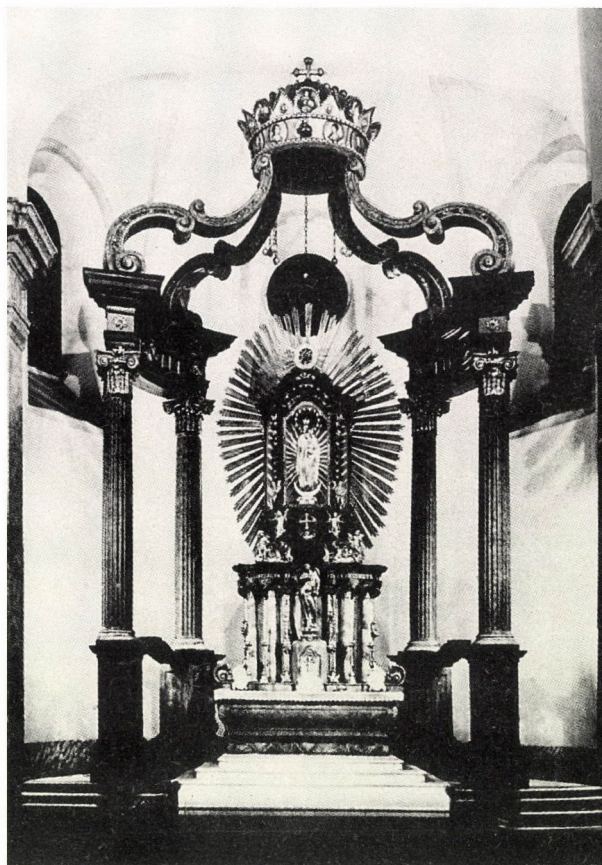
fő érték és a genealogikus perspektíva ugyanis a 18. század későbbi évtizedeiben, sőt részben még a 19. század legelején is a magyar arisztokrácia leginkább alapvető és közismert attribútumai közé tartozik. Az érvelés módszere ellenben – úgy tűnik – érzékenyebben reagált általános mentalitástörténeti folyamatokra, Mátyás és Bakócz személye pedig az őskultusz konkrét, olykor változékonyan mutakozó elemeit képviseli.

A család élő tagjai, illetve ősei közötti, a festményen látotthoz hasonló analógiák a 18. század első felének számos szöveges emlékében bukkannak még fel. Kéznefekvő volt a Bakóczra való hivatkozás Erdődy György testvérei, László nyitrai és Gábor egri püspök esetében. Az utóbbinál az analógia megállapítását megkönnyítette, hogy a gróf ugyanannak az egyházmegyének az élén állt, mint egykor Bakócz. Az Erdődy Gábor 1744-ben bekövetkezett halála alkalmával született prédikációk egyikének szerzője, Auer Lipót az Erdődy család történetének ismertetésébe kezdve így érvényesítette az analógikus összehasonlítást eme lehetőségét: „*De imé melly nagy csudálkozással mindgyárt eleintén bé-töltetem, a' midőn hol együgyű beszédemet akartam végezni [ti. Erdődy Gábornál], ottan kételenített el-kezdeni [mármint Bakócznál], tudniillik: a' mi Méltóságos Fő-Papunkon, mint Egri Püspökön, de kezdenem kell egy ugyan Méltóságos Fő-Papon, és Egri Püspökön; mert leg elsőben ezen Méltóságos Gróffi Erdőben-való [ez a családtörténetet jelenti] sétálásomban adgya elő magát a' halálnak egy szomorú nyoma, ugy mint: Néhai Méltóságos*

*Gróff Első ERDŐDI BAKACS TAMAS*”. [97] Egészen közel került a galgóczi festményen kifejtett gondolatokhoz Balogh József 1738-ban megjelent, három magyar püspököt, köztük a már két éve elhunyt Erdődy Lászlót méltató művében. Ez a szöveg a nyitrai püspök kegyes alapítványában a Bakócz által megalapozott családi karakter érvényesülését látja: „*Az ő eme ékességével [Erdődy László alapítványai] az Erdődyek Isten tiszteletében bőkezű és szakadatlan kegyessége folytattatik; ők az élenjáró Bakács Tamás idejétől kezdve az apostoli királyságban különböző püspökségeket töltöttek be, Isten nevének tiszteletét önmegtartóztatással, templomok alapításával vagy helyreállításával, általában az istentisztelet gondozásával, őrzésével, nagy és fáradhatatlan vállalkozásokkal sokban vitték előre: mintha az Erdődyek javai kezdettől fogva nem lennének másra szánva, mint az istentisztelet szépségének és ékességének szolgálataira*”. [98] Koller József már említett művében Erdődy György magasztalásakor a törökverő ősök emlékét is aktualizálta. [99] A könyv címlapja (17. kép) ugyane gondolat jegyében fogant: rajta Fides és Mars látható, amint kétoldalról török trófeára mutatnak. A Fides alakja fölött megjelenő Erdődy- és Pálffy-címer nemcsak bekapcsolják a családokat a pogányságon aratott diadal mámorába, de az utódokat is a „fegyverben öltözött győzedelmes ájtatosság” [100] követésére kötelezik. Koller ugyanakkor Erdődy György – ekkor már korszerűtlenül erőszakos – rekatolizációs tevékenységéről [101] írva a gróf és Bakócz párhuzamáig jut el: *mondva és hallva vagyon: alattvalóit,*



19. A galgóczi várkapolna főoltára, 1770-es évek eleje



20. A máriatölgyesi plébániatemplom főoltára, 1776



*akik a szent római [egyházat] nem tisztelik, birtokain semmi-képpen nem tűri meg. Kétségtelenül ragyogó hang ez, mely az igaz keresztény Kristóf fiát, és megannyi ősnak, különösen ama nagy Tamásnak az utódját, követőjét ékesíti”.[102]*

A 18. század első felének Bakócz-kultusza persze enélkül jóval összetettebb volt. A kegyes alapítói tevékenység, illetve a Róma érdekében tett áldozatok méltatása mellett természetesen szinte mindig nagy szerepet kapott tituluszainak hosszú felsorolása, sőt annak a megemlézése, hogy kis híján pápa lett belőle. Szintén visszatérő motívum az egykorú királyokkal fenntartott bizalmas kapcsolat, az uralkodóknak tett szolgálatok. Ebben az összefüggésben azonban elsősorban II. Ulászló és II. Lajos neve kerül szóba, míg Mátyásé alig említik, s ha igen, akkor is nagyon visszafogottan, rendszerint csak a korszakot, de nem személyes kapcsolatokat jelezve. Bakócz és Mátyás viszonyának, Mátyás személyének a galgóczi képen látott kiemelése, úgy tűnik, egymagában áll az Erdődy család körüli propagandában. Sem korábban, sem később nem találkozni ilyesmivel, sőt még a vélhetően György gróf közvetlen befolyása alatt és a galgóczi képpel közel egy időben készült szöveges vagy

képi emlékeken is csak nagyon visszafogottan jelenik meg azon szerepnek a méltatása, melyet Mátyás a család történetében töltött be. Az 1459. évi címereslevél révén a – feltételezésünk szerint a „Monumenta pietatis”-szal összefüggésben készült – családfán tűnik fel ez; ám ugyanakkor egy 1744-ben megjelent Bonfini-kiadás ajánlásában, ahol igazán természetes lett volna Mátyás és az Erdődy család kapcsolatainak kiemelése, ez egyáltalán nem történik meg.[103] Az ajánlás ellenben kiemeli, hogy Bakócz házassította össze II. Lajost és Habsburg Máriát, ezzel a Habsburgok magyarországi uralmának a feltételét is megteremtve. Ez a 18. század első fele Bakócz-irodalmának érthető módon egyik legtöbbet ismételten motívuma.[104]

Ez a visszafogottság Mátyás és a család kapcsolatának propagálásában nem különösebben meglepő, hiszen Bakócz Tamás azokat a sikereit, címeit, melyek kijelölték a helyét az Erdődy-karakterológiában, csak Mátyás halála után szerezte meg. Úgy tűnik, a galgóczi festményen a király hangsúlyos szerepeltetése csak az Erdődy György és Bakócz közötti analógia kifejtésének eszköze, és e szerepét végső soron az egykori pozsonyi főoltár Má-



21. Szent István szobra a galgóczi várkapolna főoltárán



22. Stephan Steinmassler: Szent István szobra Mathai Szt. János oltárán, 1758. Pozsony, trinitárius templom



tyás- és Beatrix-címere generálta. A „Monumenta pietatis” programjáról immár általánosságban szólva, az kifejezetten személyesnek, szorosan Erdődy György és Esterházy Terézia alakjához kötődőnek ítéltető, egyrészt mert – mint fentebb elhangzott – az alapítás gesztusából indul ki, másrészt mert Mátyás figurájában olyan motívumot ragad meg, amelynek hangsúlyos fellépése a 18. század első felének családi őskultuszában egyszerűnek tekinthető. Ezek alapján várható, hogy a Betlehemnek a festményen megörökített recepciója a következő nemzedék számára elveszítse aktualitását. Úgy tűnik, eme változásnak a tanúként szemlélhető az 1770–1780 körüli évek két emléke, a galgóczi várkápolna főoltárának új baldachinos építménye és ugyanezen kápolna 1780. évi, már ismertetett canonica visitatiója.

Az oltárépítményt (18. és 19. kép) négy oszlop tartja, melyek a kápolna poligonálisan tört – feltehetően középkori elődjének alaprajzát követő – falának sarkaihoz simulnak. Az oszlopok vállköveire támaszkodva kecses, volutákat helyettesítő, S-vonalban hajló indák tartják a magyar koronának a boltozatot súroló, meglehetősen hű mását. A középső oszlopközben, magas ablak előtt volt felállítva a Születés, az oldalsó oszlopközökben, alacsonyabb ablak előtt, konzolokon áll Szent István és László egyébként meglehetősen gyenge kvalitású szobra (21. kép). Az építmény a Donner pozsonyi főoltárát követő baldachinos oltárok sorába tartozik.[105] A korona ábrázolása révén különösen szorosan kapcsolódik a pozsonyi előképhez, az azt követő magyarországi baldachinos oltárok többségét ugyanis egyszerű félgömb koronázza. E tekintetben a galgóczi példa a máriatölgyesi plébániatemplom 1776-ban emelt oltárépítményében (20. kép) lel párjára.

A galgóczi oltár egyelőre nem datálható biztosan. Könnyen elképzelhető, hogy ahhoz a felújításhoz tartozik, amit az 1780-as visitatio Erdődy János nevével hoz összefüggésbe. Megfelelnének ennek a már idézett adatok Johann Ackermann márványozó 1771-es és 1772-es galgóczi tartózkodásáról, az utóbbi esetben kifejezetten a kápolnán végzett munkájáról. Jelenlegi tudomásom szerint a kápolnában a főoltár és a Szent Anna-oltár (23. kép) architektónikus részein kívül nincs olyan mű, amely márványozó munkáját igényelte volna. A Szent Anna-oltár mind architektónikus, mind figurális elemeinek stílusát illetően megfelel a főoltárnak; gyanítható, hogy egyszerre készültek. E munkákat eszerint mindenképpen 1780, a Szent Anna-oltárt már említő visitatio előtt lehet elképzelni. A baldachin volutáit helyettesítő indáknak, illetve a Születés egykori, szintén indaszerű keretezésének könnyedsége ugyancsak összhangban van az 1770-es évek legelejére utaló közvetett adatokkal. A szent királyok szobrainak terminus post queme valamivel nagyobb biztonsággal határozható meg az 1750-es évek legvégén, 1760 körül. Ugyanis 1758-ban alapították, és egy év múlva szentelték fel a pozsonyi trinitáriusok templomában Mathai Szent János oltárát, melynek két szélén Szent István és László – legutóbb feltételesen Ludwig Gode tanítványának, Stephan Steinmasslernek attribuíált – szobrai állnak (22. kép).[106] E szobrok összehasonlíthatatlanul magasabb színvonaluk ellenére is igen hasonlítanak a galgócziakra. A két István-figurának nemcsak viselete, páncéljának típusa felel meg, de a drapériák elrendezése a testtartás különbözősége ellenére is megegyezik, és ugyancsak visszatér a galgóczi szobron a pozsonyi István-figura kartussá stilizált pajzsa a kettős kereszt címer fellazított változatával. A nagy



23. Szent Anna-oltár a galgóczi várkápolnában

színvonalbeli különbség és az, hogy az egyezések nem elsősorban stílisak, hanem motívikusak (mégpedig az előkép meglehetősen merev felhasználását jelzik), azt sejteti, hogy itt is egy tekintélyes előkép késői, provinciális követéséről van szó, ahhoz a viszonyhoz hasonló, amit a trencsényi Illésházy-kápolna főoltára (L. Gode, 1750–53) és a pozsonyi jezsuita templom ezt követő, de jóval későbbi és gyengébb Szent Kereszt-oltára között Maria Malíková tárt fel.[107] Ebben az esetben a galgóczi szobrok nemcsak a Donner által meghonosított stílusnak Pozsony vidékén az 1770–1780-as években megfigyelhető elprovinciálizálódásának emlékei közé tartoznának, de az Erdődy család azon megrendeléseinek folytatói közé is, melyek rendre Donner követőit juttatták munkához.[108]

Ez a stílis igazodás megfelel annak a koncepciónak is, amely legszembetűnőbben az új pozsonyi főoltár idézésével került napvilágra. Ez az idézet nyilván a Születés eredeti helyére hivatott utalni. Feltűnő a ragaszkodás a korona ábrázolásához, ahhoz a motívumhoz, mely Donner oltárának a koronázási oltár jellegét kölcsönözte.[109] Ez – úgy tetszik – külön felhívja a figyelmet arra, hogy a Születés-faragvány az oltárarchitektúra által felidézett helyen a királykoronázások rekvizitumaként szolgált.[110] A magyar szent királyok (ebből a szempontból István szerepe a releváns) jelenléte pedig sejteti engedi azokat az allúziókat, melyek a Mária



riának felajánlott koronával végzett szertartás és a Máriát megjelenítő oltár között adódnak.[111] Mint láttuk, pontosan ezeket a gondolatokat fejtette ki az 1780. évi canonica visitatio „P” melléklete. Ennek terjedelmében is dominál a Betlehem és a királykoronázások közös múltjának, ezzel kapcsolatban pedig a máriánus ikonográfia és a Regnum Marianum koncepció közötti megfelelésnek a méltatása. Itt is felbukkan az 1743-as festmény két fontos motívuma, az, hogy a szoborcsoport Mátyástól származik, és az, hogy Erdődy György és felesége helyezték el Galgócon. Nincsen jelen azonban az a gondolat, amely 1743-ban e két adat kapcsolatának jelentőségét hangsúlyozta, eltűnt az Erdődy György és Bakócz Tamás között vont párhuzam. Az oltárbaldachin és a visitatio háttérében álló gondolatiság – habár hasonló szellemben fogant, mint a „Monumenta pietatis” – sokkal kevésbé személyes, általános síkon mozog. Akár eme elmozdulás jelképének is tekinthető, hogy a „Patrona Erdődyorum”-ból „Patrona Hungariae” lett. Első látásra ez a jelenség könnyen magyarázhatónak tűnhet azzal, hogy más lett volna az 1743-as kép és akár az oltárépítmény, akár a vizitáció nyilvánosságának a mértéke, továbbá más a közönségük társadalmi összetétele és ezzel együtt érdeklődése. Azonban 1780-ban – és könnyen lehet, hogy már közvetlenül elkészülte után is – az Erdődy György által festetett kép a kápolnában volt elhelyezve, így ugyanazal a nyilvánossággal is szembesülnie kellett, amelyhez az oltár és a visitatio is kötődött. Másrészt a kegyképek közvetlen környezetében, illetve a róluk készült ábrázolásokon sem ritka a támogató főnemes reprezentációjának a megjelenése. Ennek legismertebb példái Esterházy Pál tevékenységét kísérik, ő a mariazelli kegyoltártól a Mária-kegyhelyeket bemutató könyvének metszeteiig számos nagy publicitású helyen képviseltette címerével magát és családját.[112] Hasonlóan járt el Erdődy György és Esterházy Terézia is, amikor a celldömölki templom cellájának homlokzatán helyezték el címerüket és a titulusaikat felsoroló feliratokat.[113]

Elképzelésem szerint annak, hogy az 1743-as festményen kifejtett koncepció nem tért vissza az 1770–1780 körüli évek emlékein, jelentős részben az lehetett az oka, hogy ez a program – mint már szó volt róla – kifejezetten személyes (a Betlehem elhelyezőire, nem pedig birtokosaira vonatkozó) és egyszeri jellege miatt egy generációváltás során egyszerűen elvesztette az aktualitását. Az 1743-as kép programjának rovására vezető szerephez jutó gondolatiságnak immár nem tárgya, hanem alanya a faragvány, nem alapításának, hanem egész történetének emlékeként válik érdekessé. Ezzel az is együtt jár, hogy üdvözlő hatását mindenkire kisugározhatja, aki tisztelői és támogatói közé szegődik, elsősorban természetesen birtokosára, kultuszának biztosítójára, a galgóczi vár sorsos lakójára.

A szoborcsoport 18. századi kultuszában mindeddig jelzett két, szorosan összekapcsolódó motívum, a katolikus-mariológiai és a történeti-politikai mellett, illetve ezekkel összefüggésben bizonytalanul bár, de számolni lehet egy továbbival is. Az 1712-es visitationak („*antiqui operis & pulchri*”), az oltár 1734 körüli leírásának („*labore sculptorio affabre facto*”) és az 1780-as galgóczi egyházlátogatásnak („*ipsa figura est ligno antiquissimi operis, gratiosa*”) egyes részletei tájékoztatnak arról, hogy a 18. századi szemlélő számára sem maradtak rejtve a mű esztétikai értékei. A hasonló jellegű nagyra becsülés leghíresebb magyarországi példái az egykori besztecerbányai főoltárhoz és a lőcsői Születés-csoporthoz kapcsolód-

nak.[114] Egészen másfajta tetszésről van azonban itt szó, mint például az ugyanekkor antikizáló terminusokkal dicsőített Donner, vagy akár a 17–18. századi nürnbergi Stoß-kultusz esetében.[115] Inkább egy középkori eredetű szépségfogalom érezhető itt, melyben elmosódnak a mű és az ábrázolt személy szépségének határai,[116] sőt e szépség tényezőihez jelen esetben a kép régiségéből adódó „hitelessége” is közel kerül.[117] A műalkotás e kétféle felfogásának – beltingi nómenklatúrával hagyományos értelemben vett képi, illetve művészeti funkciójának – barokk kori konfliktusa, egyidejű, sőt azonos műveltségi környezetben való együttélése éppen a pozsonyi szentély barokkizálásának processzusában (beleértve a régi főoltár sorsát is) nyilatkozik meg különleges elevenséggel.

#### *A szoborcsoport recepciója a 19. század elején*

A vallási, történeti és esztétikai szempontoknak ez az összjátéka már nem volt elérhető Mednyánszky Alajos számára. Ő ugyanazokkal a szempontokkal, ugyanazzal a késő barokk művészeten iskolázott ízléssel[118] közeledett a Betlehem felé, mint azt Donner oltárával kapcsolatban tette volna. Így szükségszerűen összeütközésbe került a szoborcsoport művészeti, illetve történeti emlék mivolta, és míg az előbbi minőségében megbukott, az utóbbiban annál magasabbra értékelődött.

Időközben azonban nemcsak a történeti emlék fogalma változott meg, hanem ennek háttérében a történelem képének az a szerkezete, az egymástól időben távol fekvő jelenségek kapcsolatának modellje is, melynek alapján a múlt a jelen magyarázására használtatik fel. Ennek a 18. század második felében lezajlott, és a 18–19. század fordulójára közkinccsé váló, általánosan érvényesülő változásnak – mely Friedrich Meinecke szerint a gondolkodás történetének legnagyobb forradalmi közé tartozik – két, egymással szorosan összefüggő alapeleme az általánosító, analogizáló szemlélet helyett a fejlődés feltételezése, illetve e fejlődés individuális (személyes, vagy éppen egyes tárgyakhoz kapcsolódó) fejlődésfolyamatokra bontása.[119] Alapvetően különbözik ez a szemlélet attól a múlt és jelen közötti távolságot párhuzamok segítségével áthidaló történelemképtől, melynek működése a 18. század első felének Erdődy-karakterológiáját is irányította. E változás hatását a továbbiakban mind Mednyánszky szövegében, mind Erdődy József tevékenységében meg kell vizsgálnunk.

A Mednyánszky gondolkodását messzemenően befolyásoló Joseph von Hormayr szerint a történelemmel való foglalkozás célja „a múlt és jelen átszellemült szemlélése”, a történeti örökség átélése, felemelése a művészet magaslatára.[120] Ez a történeti hitelesség kérdését is másodlagossá tette, és a különböző monádák gyűjtése jelentőségében a történész tényfeltáró tevékenysége mellé emelkedett. Hormayr elképzelései mellett elkötelezettségéről Mednyánszky 1817-ben és 1818-ban tett leglátványosabban hitet, amikor Franz Hoheneggerrel közösen cikksorozatot tett közé ezzel a címmel: „Szegényebb-e az osztrák császárság története lélekemelő vagy tragikus anyagokban a dramaturgia, ballada, legenda, regény és képzőművészet számára, mint az ókoré vagy valamely idegen középkoré”. [121] (A válasz természetesen tagadó.) A monádák gyűjtésében és közlésében is Mednyánszky járt élen, és az utókor számára éppen azáltal vált nevezetessé, hogy e tevékenységével





24. Victor Kaiser litográfiája Joseph Fischer akvarellje (1818 körül) után: Galgóc látképe.  
 Illusztráció A. Mednyánszky: *Malerische Reise auf dem Waagflusse in Ungern* című művéből, 1844

még hosszú ideig szolgáltatott anyagot a historizáló irodalom számára.[122] E mondák nagy része várakhoz, várromokhoz kapcsolódott. Ezek voltak a 19. század eleji történeti érdeklődés elsődleges tárgyai is,[123] s Mednyánszky számára sem csak regék színhelyeit jelentették, hanem még inkább történeti emlékhelyeket.[124]

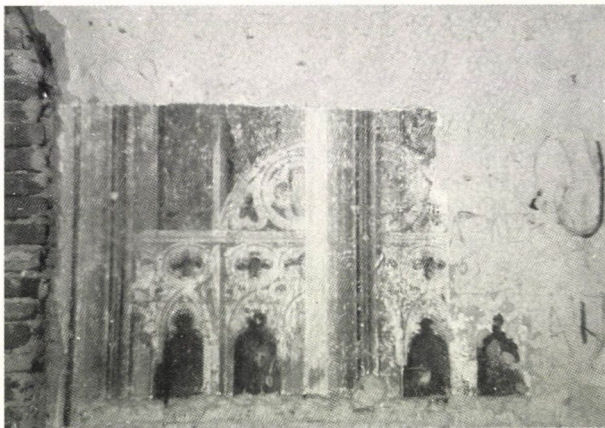
Mednyánszky és kora felfogása szerint az „emlék”, a „Denkmal”: „ein Mal, das Denken bewegt”. [125] A várak szerepét a „Festői utazás” szerzője legplasztikusabban talán néhány évvel korábban, Vöröskőt leírva fogalmazta meg: „a’ ki ezen régi Szobákat, Palotákat és Tornáczokat megtekinti, ezeket lehetetlen hogy ne kedvelje, Hazánk régi időkbeli állapotjába által téve képzelvén magát”. [126] Ebben a részletben egyszersmind a múlt és a jelen közötti szakadék – csak valamilyen, akár negatív fejlődés gondolatával együtt elképzelhető – érzete is szinte programszerűen fogalmazódik meg.[127] Habár a múlton való ábrándozás stimulálására leginkább épületek, illetve romjaik alkalmasak, képzőművészeti alkotások is megjelenhetnek az emlék szerepében. Ez történt a póstyéni – az akkori elképzelések szerint templomos – egyház romjai között fellelhető figurális faragványokkal, melyeket Mednyánszky a templomosok gnosztikus szertartásainak bizonyítására, ikonográfiai vizsgálathoz használt fel.[128]

Mindazonáltal az architektonikus és a képi emlékek is csak részei annak a konglomerátumnak, mely a természeti környezet elragadtató, jellemzően romantikus

szemlélete[129] által keretbe foglalva válik egésszé, történeti emlékhellyé. Az emberi kezek nyomai ugyan segítenek abban, hogy a hely megszólaljon a szemlélőjéhez, de az evokáció elsődleges motívuma mégis e szemlélőnek a tájhoz kapcsolódó és a táj regényessége által is katalizált, genius lociként tudatosuló történeti műveltség. Jellemző Mednyánszky könyvének legelső mondata: „Az a gyönyörű völgyet, amelyen a Vág – Magyarország nagyobb folyóinak egyike – végighömpölyög, s amely az ő nevét viseli, nekem pedig mint táj, mint történelmi színhely és mint szülőföldem háromszorosan is kedves, régóta alkalmasnak véltem, hogy a honismeretet gyarapító leírás tárgya legyen”. [130] A kötet illusztrációi, Joseph Fischernek nyolc évvel korábban megjelent látképei egyszersmind a jelenleg képzőművészeti párhuzamának, a történeti tájképnek első magyarországi vonatkozású példái közé tartoznak (24. kép).[131]

A „Festői utazás” Galgócra szóló passzusának túlnyomó részét a vár történetének, tulajdonosváltásainak leírása teszi ki. E történet szerint az a honfoglalás előtti időktől a jelenkorig folyamatosan lakott volt. Az épület töretlen használata a modern kastélyt is a régiség szellemével ruházza fel. Így kezdődik Galgóc történetének leírása: „Maga az építmény igen régi, de művészi kézzel egészében átformálták, s az ember csak sejtheti, hogy itt hajdanában erős vár állt, s körfalai között marahánok tanyáztak”. [132] A néhány évtizede átalakított kápolna részben ebben az értelemben minősül „az isteni tisztelet ősrégi





25. Falfestmény részlete a gálgóci Erdődy-kastély kertjében álló pavilonban

*helyének*”.[133] A vár történetének leírását természeti képek fogják keretbe. Előtte a park, a főépülethez vezető út leírása olvasható, ennek során áll meg hat narancsfánál, melyek egy osztrák kertből kerültek ide. Ezek „mind a botanikus, mind a bölcselkedésre hajlamos, nem idegenkedő vándor számára igen érdekesek”. [134] E bölcselkedés eredménye egy olyan mondat, mely akár az 1800 körüli évekre elterjedt történetiszemlélet illusztrációjának is beillene: „Műlékony az ember minden intézkedése, és az idő még a legmélyebb bölcsességből is csúfot űz; mert csakis ő [az idő] az, akinek, folyton megújulva, mindenkor igaza van, és aki szétrombolja a régit, hogy újat teremtsen belőle.” [135]

A kastély történetének leírását követi az előtte levő teraszról nyíló kilátás magasztalása. Ez a terasz, melynek kialakítása Mednyánszky szerint az Erdődy József idejében végzett átépítésekhez fűződik, visszatérő eleme a Gálgóciról szóló 19. századi beszámolóknak már Mednyánszky előtt is. [136] Ezután következik a kastély berendezésének leírása, melynek körülbelül felét teszi ki csak a kápolna felszerelésének ismertetése. A kápolna, mint szó volt róla, „az isteni tiszteletnek ősrégi helye”, és a múlt leheletét nemcsak a kultusz évszázadokon keresztül ható folyamatossága, de a berendezés is segít érezni. Elsősorban a főoltár, de ezen kívül Erdődy Tamás fogadalmi képe és Bakócz Tamás állítólagos házioltára is. [137]

A gálgóci várhegy összes látnivalójának, az elragadó természeti környezetnek, a hely sok évszázados múltját megtestesítő várnak, és az egyes képzőművészeti emlékeknek (mindezek általában Mednyánszky érdeklődésének fő elemei) a korrelációja ebben a szövegben a néhány éve elhunyt tulajdonos személyében válik megragadhatóvá: „együttesük arra szolgál, hogy a föld egy nagy emberének tartózkodási helyét a művészet varázssával ékesítse – olyasvalakiét, aki lemondott a birodalom legnagyobb méltóságáról, és úgy határozott, hogy önmagának és az övéinek fog élni rusztikus nyugalomban”. [138] Az Erdődy József által kialakított kert valóban lényeges kelléke annak a kontemplatív magatartásnak, ami Mednyánszky-n a vár körül sétálva uralkodik el. A szentimentális kerteknek abba a típusába tartozik, mely nemcsak a nyilvánosságtól való, Mednyánszky által is méltatott visszavonulásnak a keretét volt hivatva biztosítani, de fő feladata éppen annak a kontemplációnak a serkentése volt, ami a történeti emlékhelyeket is megillette. [139] E kerthez tartozik az a

mesterséges tó, mely Mednyánszky szerint „hol folyóvíz, hol tó, amely szellemesen beültetett partok közt kanyarog szelíden, minden kényszerűl mentesen, természetes fordulatokkal”. [140] Ma is áll ennek partján egy grotta, feljebb pedig, a kastély közelében egy gótizáló pavilon, mely gótizáló falfestményeivel (25. kép) együtt történetívé és (Mednyánszky kifejezésével élve) „rusztikussá” is teszi a kertet. [141]

Erdődy József feltehetően nem egyszerűen csak azt a melankolikus hangulatot kívánta elérni, amit ekkor a gótikus emlékeknek tulajdonítottak, [142] de tisztában lehetett a történeti evokáció bennük rejlő lehetőségével is. Ő gondoskodott a pöstyéni, Mednyánszky által templomosnak, a helyi hagyományban pedig Szent István alapításának gondolt egyház maradványainak megőrzéséről, hogy azt buzgó hazafiak tanulmányozhassák, mások pedig istentiszteletre használhassák. [143] Talán hasonló szentély, „az isteni tisztelet ősrégi helyének” képe lebegett a szeme előtt akkor is, amikor módosította a gálgóci kastélykápolna berendezését. Valószínűleg neki köszönhető, hogy ide került Erdődy Tamás fogadalmi képe és Bakócz Tamás állítólagos házioltára, amiket nem említ az 1780. évi canonica visitatio. Olyan tárgyak ezek, amelyek családtörténeti vonatkozásaik révén az előző generációk érdeklődésére is számot tarthattak volna. Ugyancsak a családtörténeti érdeklődésnek – különösen a két Tamás, az érsek és a bán tiszteletének – folyamatossága figyelhető meg azon költemények némelyikében, melyek 1798-ban, a gróf nyitrai főispánná avatásának alkalmából készültek. [144] Nemcsak ezen érdeklődés jeleinek mennyiségbeli csökkenése jelent azonban változást a korábbi évtizedekhez képest, hanem az is, hogy sem az említett szöveges emlékekben, sem a gálgóci kápolna berendezésének bővítésében nem találunk az ősök erényeinek aktualizálásával, a család régi és új tagjai bizonyos tulajdonságainak (eltekinthetve magától a pusztá nagyszerűségétől) analógiájával.

A Mednyánszky-nál határozottan, Erdődy József esetében inkább csak nyomokban feltáruló történelemszemléletnek volt két olyan következménye, amely a Születéscsoport megítélését is döntően befolyásolta. A múlt és jelen analogikus kapcsolatát feltételező paradigmával való szakítás, a történelem új, folytonos fejlődésen alapuló képe lezárta azt a folyamatot, melynek során az 1743-as kép eredeti jelentése végleg elvesztette aktualitását. Mednyánszky-nak és generációjának már alig mondhattott valamit Erdődy György és Bakócz Tamás párhuzama, amelyet e festmény fejt ki. Ugyanakkor nyitva állt az út az ábrázolás eseményként való értelmezése felé, melyben a „kegyesség emlékeinek” reprezentációja maga válik emlékké. A képnek ez a jelenetszerű olvasata pontosan egybevág a Betlehem történetének Mednyánszky által előadott változatával.

Másrészt ugyanaz a történelemszemlélet, mely az analógiákra építő program megértésének akadályát jelenthette, möhő érdeklődéssel fordult a faragvány történetének új főszereplői felé. Amint a Betlehem kiszakadt a családi karakterológia összefüggéséből, önálló történetet követelt, mely annál nemesebb lehetett, minél régebbre nyúlt vissza, és minél szorosabban kapcsolódott az ország múltjának dicső részleteihez. A gálgóci Születéssel kapcsolatban Mednyánszky ezen értékek közül mindkettőt expressis verbis is megfogalmazta: szerinte a mű leginkább figyelemre méltó „mint azon kor tanúja, amelyhez tartozik, és azon nevéké, amelyek hozzá kötődnek”. [145] Ugyanabban az időben Mednyánszky



maga vallotta be, mennyire sóvárog effajta emlékek után: „abból az időből [Mátyás koráról van szó], mely saját és nem lényegtelen szakaszt fog elfoglalni Magyarország egykori művészettörténetében, különben kevés emlék van; olyan vesztesség ez, ami csak napjainkban vált igazán érezhetővé”. [146]

Ebben a helyzetben Mednyánszky Alajos és Erdődy József számára is vonzó segítséget jelenthetett a galgóczi várkapolna főoltára.

Endrődi Gábor

## JEGYZETEK

1 A. C. Glatz: Gotické umenie v zbierkach Slovenskej národnej galérie. Bratislava 1983, č. 36., 95–100.

2 Mednyánszky A.: Festői utazás a Vág folyón, Magyarországon. Budapest 1981, 106. A. Mednyánszky: Malerische Reise auf dem Waagflusse in Ungern. Pest 1826, 107.: „Dem Künstler nicht weniger als dem Vaterlandsfreund merkwürdig muss das Altarblatt der Capelle seyn. Er stellt die Anbethung der Hirten vor, ist aus einem Stück Holz geschnitzt, mit ganz erhabenen, theils viertel, theils halb lebensgrossen Figuren, und bunt mit Farben bemalt. Die Zusammenstellung ist eben keine der glücklichsten, aber wahrscheinlich durch den Holzblock, und die, über Verhältnisse der Entfernungen sich kühn hinaussetzende Phantasie des Künstlers bedingt. Als Kunstgegenstand im Allgemeinen, dürfte daher dieses Schnitzwerk sich eben keines besonderes Beyfalls erfreuen, wohl aber als Erzeugnis der Zeit, der es angehört, und der Nahmen, die sich daran knüpfen. Ein Eigenthum Mathias Corvin's, ging es von ihm als Geschenk an den Primas Thomas Bakáts von Erdőd über, den Gründer des bald unter den Ersten des Landes sich einreihenden Geschlechtes der Erdődy, und ward von dem Grafen Georg hier zur öffentlichen Verehrung ausgesetzt.”

3 Könyvének keletkezési körülményeiről az előszóban ír: Mednyánszky i. m. (2. j.) 1981, 7. A felkérést Joseph Fischer azonos című kísérletének kudarca után kapta. Vö. J. Fischer: Mahlerische Reise auf dem Waagflusse in Ungarn – Rajzolatokban előadott utazás Magyar Országon, a Vág vize mentében. h. és é. n. [1818]. Az Galgóc látképét nem tartalmazza, miképp Mednyánszky könyvének első kiadásában sem tartozik Galgóc leírásához illusztráció. Vö. Meller S.: Az Esterházy képtár története. Budapest 1915, XLVI; Rózsa Gy.: Die ungarische Landschaft im Werk Josef Fischers. Mitteilungen der Österreichischen Galerie XXVI/XXVII. 1982/83, 148–169.

A „Malerische Reise”-t mint kész, kiadásra váró művet említi Mednyánszky méltatása az Archiv für Geschichte, Statistik, Literatur und Kunst 1824. október 8-i számában (657.), és ugyanezen folyóirat 1825. november 28-i számában (842.) már recenzió is jelent meg róla.

Mednyánszky 1808-tól kezdődően – nem tudni, hogy pontosan meddig – naplószerű kötetben gyűjtött adatokat mintegy kétszáz magyarországi várról: Materialia ad Descriptionem Arcium et Castellorum Hungariae quae adhuc exstant. Congesta per Baronem Aloysium Mednyánszky. 1808. (Budapest, Országos Széchényi Könyvtár [a továbbiakban OSzK], Kézirattár, Quart. Lat. 2338.) Galgócra: p. 75; az egyes bejegyzéseket a szerző a várak nevének kezdőbetűi szerint csoportosította, de az egyes kezdőbetűikön belül nem tartotta be az ábécé-sorrendet. Az egyes tételek – így van ez Galgóc esetében is – különböző színű tintával, nyilván nem egy időben készültek. Mednyánszky a gyűjtését az 1820-as években kezdte el közreadni (vö. szerkesztőségi jegyzet in: Mednyánszky A.: Dévén várának omladéka. Tudományos Gyűjtemény IV. 1820, X, 64–65.). Feltételezhető, hogy az idézett „naplót” legalább eddig folyamatosan vezette. Ha a Betlehemre vonatkozó információk (melyek nem találhatók meg a kéziratban) ezután kerültek a szerző birtokába, akkor azok az 1826-ban megjelent könyv közvetlen előmunkálataihoz köthetők. 1817-től kezdődően közzétett egy cikksorozatot Nyitra megyéről (Frh. v. Mednyánszky: Neutraer Gespanschaft. in: Topographisches-statistisches Archiv des Königreichs Ungern. Hsg. J. v. Csaplovics. Wien 1821, II. 85, 121., első megjelenése: Hesperus 1817, 1818 és 1819), és foglalkozik Galgóccal R. E. Jenny művéhez (Handbuch für Reisende in dem österreichischen Kaiserstaate. Wien 1823) írt kiegészítéseiben is

(A. Mednyánszky: Beiträge zur Ergänzung und Berichtigung der zweyten Abtheilung des Handbuchs für Reisende in dem österreichischen Kaiserstaate, von R. E. v. Jenny. Insbesondere Ungarn betreffend. Archiv für Geschichte, Statistik, Literatur und Kunst XV. 1824, 830.), mindkét helyen 1826-os könyvének közléseivel egybevágóan emlékezik meg a galgóczi kastélyról, de a szobrot nem említi.

4 A Mednyánszkyt követő 19. századi közlések: A. J. Krickel: Wanderung von Wien über Preßburg und Tyrnau in die Bergstädte Schemnitz, Kremnitz und Neusohl und von da in die Turotz und das Waagthal. Wien 1831, 87–88; Fr. Tschischka: Kunst und Alterthum in dem Österreichischen Kaiserstaate. Wien 1836, 273; Hunfalvy J.–Rohbock L.: Magyarország és Erdély eredeti képekben II. (Darmstadt 1860) Budapest 1986, 92; Rupp J.: Magyarország helyrajzi története I. Pest 1870, 143; Lovcsányi Gy.: A Vág és vidéke. Budapest 1881, 153; A. F. Heksch: Illustrierter Führer durch Preßburg und seine Umgebungen, das Waagthal und die kleinen Karpathen. Wien–Preßburg 1885, 74; A. Lombardini: Hlohovec. Slovenské Pohľady XVII. 1897, 375; Az Osztrák-Magyar Monarchia írásban és képen XV., Magyarország V., Felsőmagyarország I. Budapest 1899, 270; Markó M.: A galgóczi vár és műkincei. Vasárnapi Ujság LXIX. 1912, 2. Nem állapítható meg, vajon Mednyánszky közlése, vagy a közvetlenül az ő forrásául szolgáló családi hagyomány áll-e a 19. század második felében Galgócon élő Erdődy Ferenc feleségének emlékiratai mögött: H. Erdődy: Fast hundert Jahre Lebenserinnerungen (1831–1925). Zürich–Leipzig–Wien 1929, 108. Corvin János első ízben Divald Kornél iktatta be a történetbe: Divald K.: Magyarország művészeti emlékei. Budapest 1927, 138; ugyanő korábban a hagyományos változatot népszerűsítette: Tarczai Gy. [Divald K.]: Régi magyar művészek és mesteremberek. Iparosok olvasótára VII. 1901, 3. szám, 18; Divald K.: A fadaragás. in: Az iparművészet könyve II. Szerk. Ráth Gy. h. és é. n. [1905] 244; Divald K.: Stósz-tanulmányok. Budapesti Szemle CLVII. 1914, 394; Divald K.: Felsőmagyarország gótikus szárnyasoltáiról. Az Országos Magyar Szépművészeti Múzeum Évkönyve III. 1921/23, 17; Divald K.: Felvidéki séták. Bp. é. n. [1925] 210.

5 J. M. Korabinsky: Geographisch-Historisches und Produkten Lexikon von Ungarn. Preßburg 1786, 366; Lovcsányi i. m. (4. j.) 1881, 153; Lombardini i. m. (4. j.) 1897, 375.

6 A budai provenienciát elveti: Radocsay D.: A középkori Magyarország faszobrai. Budapest 1967, 66; A. C. Glatz i. m. (1. j.) 1983; bizonytalanul minősíti: Balogh J.: A művészet Mátyás király udvarában. I–II. Budapest 1966, I. 295; mind a galgóczi Betlehemben, mind a kassai főoltárban a budai késő gótikus fadaragás tanúit látja: Gerevich, L.: The Art of Buda and Pest in the Middle Ages. Budapest 1971, 128; Török, Gy.: Zu Fragen der skulpturalen Ausstattung des Altars der hl. Elisabeth in Kaschau. in: Flügelaltäre des späten Mittelalters. Hsg. H. Krohm–E. Oellermann. Berlin 1992, 164; Török, Gy.: Zur Problematik der stilistischen Wurzeln der Skulpturen des Kaschauer Elisabeth-Altars. in: Der Meister des Kefermarkter Altars. Die Ergebnisse des Linzer Symposions. Red. L. Schultes (Studien zur Kulturgeschichte Oberösterreichs 1.) Linz 1993, 104, 106/5.

7 J. Homolka: Gotická plastika na Slovensku. Bratislava 1972, 19. ill. 23/13; az 1712. évi canonica visitatio szövegének vonatkozó részletét először Balogh Jolán közölte: Balogh J.: Az alistáli Mária-szobor. Művészettörténeti Értesítő IX. 1960, 110/12. Homolka óvatosságát jellemzi az, ahogyan a főszövegben az egykori pozsonyi főoltárról megemlékezik (18.): „Je nenahraditeľnou stratou, že nevieme ako vyzeral [...] hlavný oltár”. Jegyzetben felvetett elképzelését – jelentősen módosítva –



Ivan Rusina elevenítette fel: J. Žáry–A. Bagin–I. Rusina–E. Toranová: Dóm sv. Martina v Bratislave. Bratislava 1990, 81 (vö. 15. j.); esszerint az oltár lebontása és a Betlehem első említése között majdnem kétszáz éves űr keletkezne, és megmagyarázhatatlan maradna a Mátyáshoz fűződő legenda. Legutóbb Anton Glatz a galgóczi kápolna középkori eredetét hangsúlyozva olyan véleményt engedett sejteni, mely szerint ez volt a szoborcsoporthoz eredeti helye – A. C. Glatz: Gotische Kunst. in: Kunst der Slowakei. Ständige Ausstellung der Slowakischen Nationalgalerie. Hsg. J. Žáry. Bratislava 1995, 57.

8 A szentélyben levő oltár felszenteléséről egy esztergomi formuláskönyv keltezetlen irata tájékoztat, idézi: J. Ellenbogen [Könyöki]: Zur Erinnerung an die feierliche Consecration des neu errichteten Hochaltars im restaurierten Sanctuarium des Krönungs-Domes in Preßburg. Preßburg 1867, 6; Balogh i. m. (7. j.) 1960, 106, 110/15. A Tamás vikárius engedélyét megőrkítő dokumentumot a káptalan levéltárában őrizték, ma már azonban nincs meg, helyén egy boríték található, melynek előlapján vélhetően 19. századi kézírás foglalja össze az irat tartalmát: „Thomas Vicar. Strig. indulget, ut super ara in Sanctuario novo Ecclesiae S. Martini done illa consecratur missae celebrari possint 1492 23. Julii” – Bratislava, Slovenský národný archív, Bratislavská kapitula, súkromný archív (a továbbiakban: SNA, BKSA) Capsa S, Fasc. 7, Nro. 148. Vö. még Žáry et al. i. m. (7. j.) 79.

9 Schomberg György alapítványához: C. Rimely: Capitulum Insignis Ecclesiae Collegiatae Poseniensis ad S. Martinum Ep. olim SS. Salvatorem. Posenii 1880, 156; vö. Ortvay T.: Pozsony város története. Pozsony 1892–1912, III. 221; Jeszenák G.: A Szent Mártonról, hajdan a legszentebb Világ-Megváltóról nevezett pozsonyi ősi székesegyház története. Klny. Katholikus Lelkipásztor 1937/6–9, 29.

10 Magyarországi művészet 1300–1470 körül. Szerk. Marosi E. Budapest 1987, 667; Žáry et al. i. m. (7. j.) 1990, 66. Jaroslav Bureš szerint az építkezések már 1478-ra lezárultak (J. Bureš: Die Meister des Pressburger Domes. Acta Historiae Artium XVIII. 1972, 95–96, 104/74), ekkor az „urak stallumára” történik kifejtés. E stallum készítése azonban a városi tanács akciója volt: St. v. Rakovszky: Alterthümliche Überlieferungen von Preßburg. Preßburger Zeitung CXIII. 1877, Nr. 73. (márc. 29.) 1. Nem magától értetődő, hogy a városi urak stalluma a szentélyben lett volna. 1736-ban arról értesülünk, hogy a szentélyben levő stallumon 1497-es évszám volt (Rimely i. m. [9. j.] 1880, 158). A pozsonyi káptalan és prépostja, Sánkfalvy Miklós közti, 1506 és 1508 között lezajlott törődéseinek csoportjában, 1508-ból maradt fenn egy feljegyzés, mely szerint a szentély stallumait Sánkfalvy Antal prépost készítette el (Knauz N.: A pozsonyi káptalannak kéziratai. Esztergom 1870, 56), aki 1486-tól töltötte be ezt a hivatalt, és akit 1498-ban említettek utoljára pozsonyi prépostként (Ortvay i. m. [9. j.] 1892–1912, III, 224).

11 Ez az ún. „G” missale, OSzK Kézirattár, Cod. Lat. 219. A dedikációs felirat így hangzik: „Das pūch lnd geordent worden dem Allmēchtign got zů lob vnd Ere vnd dem heiligen Sand Mertn dūrch die Ersam fraw Magdalena Rosentalerin zů gedechtnuss Ir vnd Irer geslēcht seln In sōlher mass das dasselb pūch gebraucht sol werden auf dem hohen Alltar sand mertn pharkirchen hie zů Prespur Anno dni etc lxxxvij<sup>o</sup>”. Hoffmann E.: A Nemzeti Múzeum Széchényi Könyvtárának illuminált kéziratai. Budapest 1928, 90–93; Jávör E.: Hét kéziratposztonyi missale a Nemzeti Múzeumban. Budapest 1942; P. Radó: Libri Liturgici Manuscripti Bibliothecarum Hungariae. Tomus I. Libri Liturgici Manuscripti ad Missam Pertinentes. Budapest 1947, Nr. 46; A. Güntherová –J. Mišianik: Illuminierte Handschriften aus der Slowakei. Praha–Bratislava 1962, Nr. 44; Kódexek a középkori Magyarországon. Kiállítás az Országos Széchényi Könyvtárban. Budapest 1986, 178. tétel (ugyanitt [LXXXIV. tábla] a dedikációs felirat reprodukciója is). Rosenthaler Márton polgármesteregéhez vö. Ortvay i. m. (9. j.) 1892–1912, III, 396; ugyanő később bírót lett – l. uo. 383.

12 Esztergom, Prímási levéltár, Archivum Eccl. Vetus (a továbbiakban: PL, AEV) 2124/3. Vö. Balogh i. m. (7. j.) 1960, I, 110/11. Ugyanez a visitatio 1627-es évszámmal megtalálható a pozsonyi káptalan levéltárában is: SNA, BKSA Capsa O, Fasc. 4. A szöveg a rövidítések feloldása nélkül: „Post summum porro

Altare in Ecclia S. Martini alias S. Salvatoris in uestibulo Sanctuarij esse Altare S. Crucis, cuius fundatio non extaret, constare tamen commum fama, quod in eodi Altari debeat unum Sacrum pro fidelibq defunctis decantari, et tria legi, singulis septimanis. Ratione autem fundationis fuisse deputatos florenos trecentos quinquaginta, quam summam Anno 1483. quidam Joannis Tompos de Oroszuár, ciui cuidam Viennensi Stephano Stek vocato, ea conditione deposuisset. ut singulis annis Rectori praedicti Altaris florenos auri uiginti penderet, sed haec summa quo deuenisset ignoraretur.

Alterum Altare intrantibus Ecclesiam ex parte septemtrionali esse ad sinistram partem dicti Altaris S. Crucis sub titulo B. Mariae Virginis.

Tertium Altare a parte meridionali templi esse ad dextra partem eiusdem Altaris S. Crucis, sub titulo S. Salvatoris, de quor Altarium fundatione nihil extaret, ac Rectoribq quoc hactenus caruerint.” – PL, AEV 2124/3, p. 29(333)–30(334).

13 Pázmány Péter egyházlátogatási jegyzőkönyvei (1616–1637). Szerk. Beke M. (Strigonium Antiquum 3.) Budapest 1994, 176.: „Superiore anno fur fenestram templi a parte Collegij perfringens, [...] clepsitque in ara maiori ingentia corallia e statua B Virginis pendencia”.

14 „Summum & antiqui operis & pulchri, representat Nativitatem Dni nostri Jesu Xti. ab infra, desuper diversas statuas, & inter alias S. Martini Episcopi, cui est dedicata, habet duplex Tabernaculum, unum, in hocce Sumo Altari, ubi decenter conservatur Venerabili in Monstrantia, aliud a latere Evangelij, in muro antiquae & pulchrae formae, cum portula, ubi similiter conservatur Venerabili pro Infirmis, Utrumq Tabernaculum hocce est sub clavi” – PL, AEV 2128/2, p. 53.

15 A Születést a predellába helyezi Balogh i. m. (7. j.) 1960, I, 106; Balogh i. m. (6. j.) 1966, 296 (ő ezt az egy leírást ismerte); továbbá Žáry et al. i. m. (7. j.) 1990, 81. Az utolsóként idézett hely szerzője, Ivan Rusina feltételezése szerint a 17. században az eredeti főoltárt (melynek szekrényében talán a galgóczi Betlehem volt) kicserélték egy másikra, mely szintén középkori volt, és korábban is a Szent Márton-templomban állt. A hipotézisnek – és az 1712-es visitatio Balogh Jólánhoz igazodó értelmezésének – alapja egy 1655-ben, I. Lipót koronázására készült metszet. Minthogy ez (alább még szó lesz róla) nem fogadható el hitelesnek, célszerűnek látszik lemondani a – Magyarország ekkor legfontosabb templomának esetében felettebb különös – eljárás rekonstrukciójáról.

16 A hagyományos álláspont szerint a főoltártól keletre helyezkedett el a Szent Kereszt-, a Mária- és a Szent Üdvözítő-oltár: Rimely i. m. (9. j.) 1880, 156; Ortvay i. m. (9. j.) 1892–1912, III, 221; Balogh i. m. (7. j.) 1960, 106. (úgy tűnik, az ő megfogalmazása foglalja össze a legtömörebben ezt az álláspontot: „Az 1627-es canonica visitatio négy oltárt említ a szentélyben: a főoltárt, mögötte a Szent Kereszt oltárt, ettől balra a szentély északi falán a Mária oltárt, a déli oldalon pedig a megváltó oltárt”); Žáry et al. i. m. (7. j.) 1990, 81, 90.

17 Ehhez szép számban találhatók analógiák a szomszédos Bécs jobban megőrzött forrásai között. Egy 1466-os adat szerint a St. Stefan főoltára „vorn im Chore” állt (L. Donin: Der Stefansdom und seine Geschichte. Wien 1873, 230.). Még jobban értesülünk e terminusok használatáról Bécs másik plébánia-templomának, a St. Michaelnek nagy mennyiségben megmaradt és kitűnően feldolgozott forrásaiból (R. Perger: Baugeschichte und Ausstattung bis 1626 nach schriftlichen Quellen. in: St. Michael. Stadtpfarrkirche und Künstlerpfarre von Wien 1288–1988. Historisches Museum der Stadt Wien 1988, 79, 82.). A főszentélyben és a két mellékszentélyben levő oltárok itt is „elülső oltárok”, a főoltárt gyakran minden egyéb körülírás nélkül „elülső oltárnak” nevezik. Ez esetben 17. századi alaprajz is segít meghatározni ennek pontos helyét a szentélyzarádkban. A nyugati részeket rendszerint a „hátsó” jelzővel illetik. Az északi mellékhajó keleti végében Szent Ulrichnak ajánlott oltár állt, az ettől nyugatra levő kaput 1505-ben „Kirchtür hinder Sand Ulrichs Altar”-nak nevezik, holott mai szóhasználatunk szerint ezen oltár mögött a fal volt.

18 Ellenbogen i. m. (8. j.) 1867, 13, a templom berendezésének registázálása során, mikor a szentély északi faláról, a nyugatról



számított negyedik szakaszban eltávolították a Könyöki által 1734 körülre datált falképek maradványait, „zu unserer nicht geringen Überraschung sahen wir die Spuren eines prächtigen gothischen Baues, dessen Giebel und Fialen bis zur Decke hinauf reichten. Dieses kostbare Kunstwerk dürfte gelegentlich der ursprünglichen Baues errichtet worden sein; aus der Anlage können wir jedoch mit Bestimmtheit behaupten, daß hier ein Sacramenthäuschen war. Diese Meinung findet noch dadurch Bekräftigung, da die entsprechende Thüre vor einigen Jahren in einer Kammer aufgefunden wurde”. *Ortøy* i. m. (9. j.) 1892–1912, II/1, 250; rajzolt rekonstrukciója: uo., III, 241. Itt csak a szentségtartó alsó része szerepel. A Könyöki által említett ajtó reprodukcióját l.: *Žáry et al.* i. m. (7. j.) 1990, 118. A rajta levő felirat szerint Sigismund Fischer bécsi lakatos készítette.

19 Kérdés, hogy mikor keletkeztek ezek az oltárok. 1454-ből ismert egy Szent Istvánnak és Erasmusnak titulált oltár említése a szentélytől jobbra (*Rakovszky* i. m. [10. j.] 1877, Nr. 71. [márc. 27.] 5.), azon a helyen, ahol a Megváltó-oltár is elképzelhető. Erről az István és Erasmus-oltárról hallgat az 1626. évi egyházlátogatás. A két adat nem feltétlenül ellentétes egymással, a diadalívet keretező falpillér előtt és a mellékhajó keleti zárófalanál is elképzelhető egy-egy oltár egymás mellett, mint Lőcsén a Szent Péter és Pál-, valamint a Mária hó-oltár, illetve a Szent János- és a Vir dolorum-oltár példája mutatja.

20 *Rimely* i. m. (9. j.) 1880, 157.: „Anno 1734 die 8. Aprilis in collegiata ecclesia nostra vetus altare majus, quod a Rege Mathia Corvino exstructum creditur, cum a dextris ipsius, a sinistris vero Reginae Beatricis Arragoniae insignia inventa fuerint, in superiore structura totum ligneum, remotum est, cum C. Archiepiscopus Emericus e comitibus Eszterházy de Galantha loco ejusdem lapideum erigi curet, per famosissimum omnium provinciarum haereditarium sculptorem Raphaellem Donner, qui et capellam s. Joannis Eleemosynarii tam solemniiter instruxit”. Ezzel egyidőben röviden említi még az oltárt M. Bel: *Notitia Hungariae Novae Historico Geographica*. Vienna 1735–1742, I, 576: „Hinc egredientibus, altare summum, in obtutu est, vetusti & turriculati operis, ne lucem, quam oriens adfundit, densi lemnisci intercipient” („Az innen [a templom nyugati részéből] kilépők elé tárul a főoltár, régi és tornyos mű, a sűrű szalagok [?! talán az oromzat pálcáiról van szó] nem fogják fel a keletről beömlő fényt”). Továbbá jegyzetben emlékezik meg Donner új oltáráról.

21 O. *Faust*: Bývalý oltár v chráme sv. Martina v Bratislave. in: *uő.*: Zo starých zápisníc mesta Bratislavy. Bratislava 1933, 194.

22 *Žáry et al.* i. m. (7. j.) 1990, 81. Ott 1626-ban készült visitatióként.

23 Maga a latin szöveg a függelékben található.

24 A káptalan idézett naplója szerint Mátyás címere volt a jobb, Beatrixé a bal oldalon. Az oltár kevéssel későbbi leírása ugyanakkor az evangéliumi (északi) oldalon írja le Mátyás címerét, az episztolain (délin) Beatrixét. Feltéve, hogy a két szövegben a jobb, illetve a bal oldalt ugyanúgy határozták meg, valószínűsíthető, hogy a szekrényben az Angyal üdvözlét volt az északi, a Vízitáció a déli oldalon.

25 Vö. *Vayer L.*: Bartoniek Emma: A magyar királykoronázások története. Századok LXXV. 1941, 428–429; *Balogh* i. m. (6. j.) 1966, I, 296.

26 Feltűnő az I. József koronázására készült metszetek nagy száma a többi 1734 előtti koronázásról készült laphoz képest. Ennek oka bizonyára a közelmúlt törökellenes harcainak hirtelen sikereiben keresendő. E metszetek közé tartozik a legtöbb olyan ábrázolás, amelyen valamilyen barokk oltár látható – olykor teljesen irreális építészeti környezetben. A legtöbb változattal képviselt csoport kiinduló darabja – már méreténél, igényességénél fogva is, de még inkább azáltal, hogy benne az egyes változatok közös elemeinek nagy része megtalálható – lehet egy szignatúra nélküli, a Magyar Nemzeti Múzeum Történeti Képcsarnoka (a továbbiakban TKCs) példányának esetében eredeti magyarázó felirataitól megfosztott lap: TKCs 12706. Ez hihetően középkori templomot ábrázol lementezett sarkú, négyzet keresztmetszetű pillérekkel, a szentélyben korinthuszi fejezetű pilaszterekkel keretezett oltárral, melynek közepén a jobb

oldalra forduló lovas Szent Márton látható. Minden bizonnyal közvetlenül követi ezt egy több képmezőt tartalmazó, szintén jelzetlen lap (TKCs 12702; ennek a kismartoni Landesarchivban levő példányát publikálta *Tilcsik Gy.*: Újabb forrás I. József magyar királlyá koronázásáról. *Levéltári Szemle* XXXVII. 1987, 70–73.) koronázás-jelenete. Az ezt magyarázó betűk is ugyanott helyezkednek el az ábrázoláson belül, mint az előző metszeten. A részletek azonban egyszerűsödtek, például itt nyolcszögű pillérek osztják a templom terét. Megváltozott az oltár ábrázolása, hasonló a kerete, de Márton az ellenkező irányba fordul, és jól látható, amint megosztja a köpenyét a koldussal. Valószínűleg ennek nyomán, nem pedig közvetlenül a 12706-os számú metszet után készült egy jelzett (J. Spiegel f.), igen durva lap (TKCs 12793). Ugyanebbe a csoportba tartozik egy egyelőre ismeretlen, spanyol nyelvű könyv illusztrációja (TKCs 12755), melyet Pieter B. Bottats szignált. Itt a templom pillérei korinthuszi oszlopokká változtak. Egy további csoportot alkot két, egymáshoz igen hasonló metszet (TKCs 12703, 12704. Vö. *Št. Holčík*: A pozsonyi koronázási ünnepségek. Bratislava 1987, 7. és 53. kép). Ezek a – barokk – oltárnak nem látszanak az ábrázolásai, csak a kerete. Jelzés nélküli az a metszet (TKCs 12705. Vö. *Holčík* i. m. 1987, 52. kép), mely mind a koronázás aktusát, mind az azt keretező architektúrát a realitásoktól elrugaszkodva ábrázolja, és melynek kisebb változata is található a Képcsarnokban, leltári szám nélkül. Ezen szintén barokk oltár látható, Krisztus feltámadásának ábrázolásával. EGYMAGYBAN áll egy szignált (D. Lemkus fecit; a jelzés vége alig olvasható) lap (TKCs 12787), melynek retabulumán szintén barokk keretben a Keresztrefeszítés ábrázolása látszik.

A később említendőknél kívül még két olyan ábrázolást ismernek, melyeken oltár látható, az egyik III. Károly, a másik Erzsébet Krisztina koronázására készült, a fő ábrázolás egyik esetben sem kivehető.

27 Reprodukciója: *K. Zavadová*: Verný a pravý obraz slovenských miest a hradov ako ich znázorili rytci a ilustrátori v XVI. XVII. a XVIII. storočí. Bratislava 1974, č. 24, obr. 20; *Žáry et al.* i. m. (7. j.) 1990, 8. *Balogh* i. m. (7. j.) 1960, 106. ugyanebben az ábrázolásban a szerinte a szentélyben levő, később Alistálra került Mária-mellékoltár tanúját látja, eszerint a leggye-rűse és ebből adódó könnyebb ábrázolhatósága miatt helyettesítette volna a főoltárt ezzel.

28 *Žáry et al.* i. m. (7. j.) 1990, 81; kizárólag ez alapján tett kísérletet a rekonstrukcióra: *J. H. Csákos*: Der einstige Corvinus-Altar unseres Domes. Skt. Martins-Kalender IX. 1934, 28–37. Vö. *Ellenbogen* i. m. (8. j.) 1867, 14. A metszet egyszerűsített másolata (TKCs 12549) talán megegyezik azzal, ami 1685-ben J. Wagner és J. Koppmayer „Delineatio provinciarum Pannoniae et imperii Turcici” című művében jelent meg – vö. *Zavadová* i. m. (27. j.) 1974, č. 30, 59.

29 Vö. *G. Weise*: Spätgotisches Schreiten und andere Motive spätgotischer Ausdrucks- und Bewegungsstilisierung. Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft XIV. 1949, 163–192; a motívum korábbi példáival is, melyek azonban jelen esetben, úgy tűnik, nem jöhetnek szóba előképként. Úgy tetszik, E. S. mestertől kezdve jelenik meg a lépő láb oldalra fordítása, és kifejezetten E. S. mesterre látszik utalni a felsőtest erős hátradöntése – vö. többek között L. 31, 40, 50, 175, 214, 218.

30 *Galavics G.*: A mecénás Esterházy Pál (Vázlat egy pályaképhez). Művészettörténeti Értesítő XXXVII. 1988, 149; Barokk művészet Közép-Európában. Utak és találkozások. Szerk. *Galavics G.* Budapest 1993, Nr. 116.

31 A TKCs őriz egy – a Nypoort-metszethez hasonlóan – három lemezről nyomtatott ábrázolást, mely az egyes jelenetek kompozíciójában és a metszeten belüli elrendezésükben is igen hűen követi a holland metsző művét (TKCs 12769, 12782 és 12794). Valószínűleg Merian Theatrum Europaeumának 1693-ban megjelent ábrázolásával azonos az a lap (TKCs 12749, vö. *Zavadová* i. m. [27. j.] 1974, č. 65; *Holčík* i. m. [26. j.] 1987, 3. kép), melyen egy Pozsony-vedután kívül a koronázási menet, az ünnepi dekorációért való marakodás, az aranyarkantyús vitézek felavatása (ez nincs a Nypoort-lapon), a kardvágás, az ökörsütés, a kenyérsztás és a borral folyó kút látható. Eltér a feltételezett mintaképtől, hogy a pénzosztást itt a koronázási



menet ábrázolásába komponálták, nem külön képmezőben ábrázolták. A kardvágás ábrázolása jelentősen különbözik a Nypoort-féle változattól, az utolsó képmezőben pedig összevonták az ökörsütés jelenetét a kenyérsztásával és a borkútával, melyeket tükröképesen ábrázoltak a fent említett metszethez képest. Kevésbé világos annak a külön lapokból álló, egytől kilencig számozott, rövid holland és francia kísérőszövegekkel ellátott sorozatnak a Nypoort-metszethez való viszonya, melynek ábrázolásai ugyan kissé ügyetlenebbek, de gondosabban kivitelezettek, részletekben gazdagabbak annál (TKCs 3986–3987, 12770–12776; a koronázás az 1. szám alatt: 12770). Részben a jelenetek összeállítása is más, külön ábrázolták a fehér- és a vörösbort öntő kutat (az előbbi a Nypoort-féle változathoz hasonlóan módon, a kenyérsztással közös mezőben).

32 *Zavadová* i. m. (27. j.) 1974, 90. szerint a II. Mátyás koronázását ábrázoló metszet alkotója, Johann Holzmüller 1608 körül Pozsonyban működött, az információ forrását azonban nem közli.

33 Hasonlóan vélekedik *M. Malíková*: Juraj Rafael Donner a Bratislava. Bratislava 1993, 39.

34 Nypoortot véli a lap rajzolójának *Galavics Géza*: Barokk művészet... i. m. (30. j.) 1993, Nr. 116, 301. lap. Nypoort magyarországi tevékenységéhez vö. *Rózsa Gy.*: A Birckenstein-féle metszetes könyv. (Justus van den Nypoort magyar vonatkozású művei.) Budapest 1957; *Galavics G.*: Németalföldi barokk festők és grafikusok a 17. századi Közép-Európában. in: Barokk művészet... i. m. 36.

35 Az említett, korábbi veduta az alábbi helyen található: *A. E. B. v. Birckenstein*: Ertz-Herzogliche Handgriff dess Zirkels und Linials / oder Ausserwählter Anfang zu denen mathematischen Wissenschaften. Wien 1686, 48. (Vö. *Zavadová* i. m. [27. j.] 1974, č. 61). Ez is a Duna túlsó partjáról, hasonló nézetből ábrázolja a várost, de sokkal közelebb áll a valós viszonyokhoz. Különösen a várnak és környékének ábrázolásán követhető ez nyomom. A vár tornyainak ábrázolása nagyjából a mai állapotnak is megfelel: a négyszög keresztmetszetű tömb a tető szintjén nyolcszögbe vált át, ezt pedig viszonylag alacsony, gúla alakú sisak koronázza (a koronázás-metszeten ellenben egyszerűbb, hegyes sisakú tornyokat látunk). A várhegy keleti oldalán látható a Szent Miklós-templom, a hegy lábáig lenyúló védőmű pedig megfelel a részben máig megőrzött, 18–19. századi metszetek (*Zavadová* i. m. 1974, č. 82, 87, 111, 112, 119, 120, 128) által gazdagon dokumentált állapotoknak, csekély jóindulattal még a Zsigmond-kapu is felfedezhető. A koronázás-lap mindettől eltérő vonásai sokkal inkább arra a metszetre hasonlítanak, amit Philibert Boultats és Romeyn de Hooghe készített I. Lipót koronázására.

36 Legutóbb *B. Welzel*: Abendmahlsaltäre vor der Reformation. Berlin 1991, 19. Egy olyan kérdésről, mely rokon az ábrázolások és a patrocínium összefüggésének problémájával, a retabulum és a liturgia kapcsolatának lazaságáról: *A. S. Steinmetz*: Das Altarretabel in der altniederländischen Malerei. Untersuchung zur Darstellung eines sakralen Requisits vom frühen 15. bis zum späten 16. Jahrhundert. Weimar 1995, 46.

37 Vö. *V. Janković*: Z dejin bratislavského podhradja a mesta. Bratislava VI. 1970, 11–29; *Žáry et al.* i. m. (7. j.) 1990, 11–14.

38 A káptalan kettős titulusához vö. [*A. Pogány*]: Praepositura et praepositi S. Martini, alias SS. Salvatoris. Posonii 1848, 3; *C. Rimely* i. m. (9. j.) 1880, 148–151; *Zumbur [Rómer Fl.]*: A pozsonyi prépostság. Új Magyar Sion XI. 1880, 244. A 15. századi nomenklatúrához: *Ortvay* i. m. (9. j.) 1892–1912, III, 197–292. Szintén a Megváltó-patrocínium befolyását keresi a régi főoltár ikonográfiájában *Malíková* i. m. (33. j.) 1993, 39.

39 SNA, BKSA Capsa O, Fasc. 4, Nro. 28. (Visitatio Praepositurae & Capituli Posoniensis. Anno. M.D.CC.L.V.): „Ecclesia hujus Collegiatae, & Parochialis Titulum fuisse Sanctissimi Salvatoris, seu ut alij dicunt, Nativitatis Christi, post Devastationem tamen Castris Posoniensis, Capituli, & Civitatis, ab Anno circiter Millesimo Trecentesimo, Titulus ejus passim est S. Martini Episcopi”

40 *Rimely* i. m. (9. j.) 1880, 157–158.: „Anno autem 1734 12. Maji ex mandato C. Archiepiscopi ejusdem ex collegiata ecclesia nostra Rss. hujus ecclesiae Praepositi vetus altare ad pagum Alistál transvectum fuit”.

41 Főoltárként: *Csákós* i. m. (28. j.) 1934, 36; Szent Kereszt-oltárként: *Balogh* (7. j.) 1960, I, 106.

42 *Ellenbogen* i. m. (8. j.) 1867, 14.: „Dieser Altar, dessen Entfernung wir innig bedauern, soll in Vásárút auf einer Besizung des Capitels aufgestellt sein; wir aber waren noch nicht in der Lage, uns hievon die Überzeugung zu verschaffen”. Könyöki szinte kizárólag Bél Mátyás művét használta forrásként a dóm történetéhez, ő azonban az általa még Pozsonyban látott főoltárnál nem említi Vásárút nevét, az utóbbi községben pedig még néhány éven belül, könyvének kiadása során sem láthatta. A Vásárútra szállítás ekkor legfeljebb terv lehetett volna, mert a falu temploma ekkor használhatatlan állapotban volt (vö. *Acta Cassae Parochorum* 6. Esztergomi egyházmegye 2. Szerk. *Henszlmann L.* [A Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Kutatócsoportjának forráskiadványai] Budapest 1976, 492.). Könyöki különben is mindig hitelt ad Bél Mátyásnak, és általában szó szerint idézi. Itteni szóhasználatából inkább az sejthető, hogy a főoltár sorsára vonatkozó forrás bizonytalan szóbeszéd volt. Információját átveszi: *A. R. Franz*: Preßburg, die ehemalige Hauptstadt Ungarns, die Hauptstadt der Slowakei, eine alte deutsche Stadt. Berlin–Stuttgart 1935, 41; *Jeszenák* i. m. (9. j.) 1937, 17; *Hoffmann E.*: Pozsony a középkorban. Elfelejtett művészek, elpusztult emlékek. h. és é. n. [1938], 17; *Žáry et al.* i. m. (7. j.) 1990, 81.

43 Magyar Országos Levéltár (a továbbiakban OL), Filmtár 23454, 67. felvétel: „effigia providentiae Divinae cum collateralibus genijs circumfusae representante”.

44 Az 1756-os visitatio: OL Filmtár 23454, 77. felvétel. – „Habetur in ea altare unum, honori B.V.M. positum, ejusdem statum inter SS. Laurentij, et Sebastiani repraesentat, Summatem vero arae architectonice cyrada coronat.” *Balogh* i. m. (7. j.) 1960, 110/14. idézi Alistál 1781-es canonica visitatióját: „Est in ea Altare unum, B. V. Mariae honori positum”.

45 „Tertium Altare [...] vocitatum est Bssme Virginis Mariae, antiqui operis habens Statuas SS. Martyrum, Fabiani & Sebastiani, & huius habet curam, & ad id celebrat Dnus Praepositus Posonian” – PL, AEV 2128/2, p. 53.

46 *Hoffmann* i. m. (42. j.) 1938, 17/38.

47 A galgóci kastély építéstörténetének összefoglalására eddig csak a tudományos és az ismeretterjesztő irodalom határára mozgó, jegyzetek nélküli művek vállalkoztak, legújabbán és legrészletesebben: *J. Medo–A. Mutković–I. Pastorek–J. Tassy*: Hlohovec. Bratislava 1989, 59–62; *I. Pastorek–E. Ševčíková–J. Brezovský–J. Urmínský*: Dotyky s minulostí. História kaplnky na zámku v Hlohovci. Hlohovec 1995. Ezekon kívül két publikációban találhatók értékes, de elszigetelt adatok a tárgyra vonatkozóan: *P. Horváth*: Výtvarní umelci a stavební remeselníci na Slovensku v posledných storočiach feudalizmu. Vlastivedný časopis XXVII. 1978, 46–48, 59, 140–144, 188–191; XXVIII. 1979, 46–48; *P. Fidler*: Beiträge zu einem Künstler- und Kunsthandwerkerlexikon des Donaubegebietes (Österreich, Slowakei, Ungarn). Excerpta aus den Archiven in Preßburg und Tyrnau. Ars 1995, 82–93, 205–218.

48 Biztosan Erdődy József idejéből származik a század elején még nagyrészt érintetlen berendezés (*Voit P.*: Régi magyar otthonok. Budapest 1943, 281–287.), a kert (Robert Townson 1793-ban járt Galgócon, a kastély esetleges építkezéseiről nem ír, az „angol divat szerint” készülök kertről ellenben igen – *R. Townson*: Travels in Hungary with a short account of Vienna in the Year 1793. London 1797, 438–439; vö. *G. Györfly K.*: Kultúra és életforma a XVIII. századi Magyarországon [Idegen utazók megfigyelései]. Budapest 1991, 98.) és az abban álló színház (a kapuján 1802-es évszám van – *Klasicistická architektúra na Slovensku*. Bratislava 1955, 132–133). A kastéllyal kapcsolatban is Erdődy József építkezéseit emeli ki: *Mednyánszky* i. m. (3. j.) 1821, II, 121; *Fényes E.*: Magyar országnak 's a' hozzá kapcsolt tartományoknak mostani állapotja statisztikai és geographiai tekintetben II. Pest 1837, 287; *Hunfalvy J. i. m.* (4. j.) 1860/1866, 92; *D. Lehotská et al.*: Hlohovec a jeho okolie. Bratislava 1968, 108; *Št. Pison*: Hradý, zámky a kaštiele na Slovensku. Bratislava 1973, 153. Bizonytalan az a többfelé (pl. *H. Erdődy* i. m. [4. j.] 1929, 109, 117.) előforduló információ, miszerint az építkezések I. Ferenc 1802-



es látogatásával függnek össze; mindenesetre feltűnő, hogy az ismert adatok valóban túlnyomórészt ezen év köré csoportosulnak: Horváth i. m. (47. j.) 1978–1979, II/59 (J. Habenicht), III/141 (J. Högl), 143 (S. Lechner), IV/190 (Fr. Putzer, J. Rosa, L. W. Reis), V/47 (J. G. Till, P. Travaglia), 48 (M. Zangel).

49 Pastorek et al. i. m. (47. j.) 1989, 60; Pastorek et al. i. m. (47. j.) 1995, 19–21.

50 Lehotská et al. i. m. (48. j.) 1968, 103; Pastorek et al. i. m. (47. j.) 1989, 27; Pastorek et al. i. m. (47. j.) 1995, 11. Vö. Erdélyi A.: Régi magyar családi hitbizományok története és joga (1542–1852). Budapest 1912, I, 229–233.

51 Nagy I.: Lipótvár története 1665–1722-ig. Történelmi Tár 1884, 408. Nem sokkal korábban, az 1660-as években a törökök rombolták le a várat, a benne található értékeket, melyeket Forgách gróf nem szállított át már korábban Trencsénbe, a helybeliek teljesen elhordták: Evlia Cselebi török világutazó magyarországi utazásai 1660–1664. Budapest 1904, 333–334; Follajtár J.: Galgóc eleste 1663-ban. Hadtörténelmi Közlemények XXIX. 1928, 142–151.

52 Bel i. m. (20. j.) 1735–1742, IV. 486: „Ipsa interim [a Rákóczi-szabadságharc idején] arx, ab insectoribus istis, praeter vastitatem, & tristem hospitum memoriam, nihil omnino habet residuum. Nam, & picturarum ornamenta, quibus incrustati erant parietes, turpiter foedarunt, & qua poterant, reliquum aedificii decus, palatiorum in primis, detraxerunt: ut habeat omnino, quod novus herus, vel oblitteret, vel instauraret. Felicitur!” Jedlicska Pál szerint Erdődy György Galgócon „sok javítást foganatosított s jövedelmeit emelte. E vállalatában nagy mérvben gyámolította őt testvére László nyitrai püspök” (Jedlicska P.: Kiskárpáti emlékek. Budapest ill. Eger 1882–1891, I, 198.); mint-hogy azonban Erdődy László 1736-ban, Bél Mátyás közlése előtt meghalt, ez az adat inkább az uradalomra, mintsem a várra vonatkozhat.

53 OL Filmtár 23447, 11–16. felvétel.

54 Súpis pamiatok na Slovensku. Red. A. Güntherová-Mayerová. Bratislava 1967–1969, I, 404; Pastorek et al. i. m. (47. j.) 1989, 60. szerint a 18. század közepén 37 helyiséget laktak és használták a várkápolnát. A nagyobb szobák, szalonok, irodák már akkor gazdagon be voltak rendezve.

55 Élete végén egyre ritkábban fordult meg Szomolányban, ahol korábban szívesen tartózkodott (Jedlicska i. m. [52. j.] 1882–1891, I, 227.); 1756-ból Galgócról keltezett levele ismert (Jedlicska P. i. m. 1882–1891, II, 339.); 1751-ben itt fejezte be kéziratát Váli Mihály, a gróf udvari orvosa: Ernyei J.: Régi füveskönyveink történetéből. Természettudományi Közöny LIII. 1921, pótfüzet, 46. (ő Váli Mihály tartós galgóci tartózkodásáról is tud, az általa használt források azonban teljesen ismeretlenek); Bencze J.: Nedeliczi Váli Mihály. Communicationes ex Bibliotheca Historiae Medicae Hungaricae XXXIII. 1964, 237–261; Nedeliczi Váli Mihály, in: Orvostörténeti levelek II. Communicationes ex Bibliotheca Historiae Medicae Hungaricae XXXV. 1965, 281, 303.

56 OL Filmtár 23455, 388. felvétel.

57 Az évszám tévesen 1713-nak olvasva: Pastorek et al. i. m. (47. j.) 1995, 34.

58 Die Fürsten Esterházy. Magnaten, Diplomaten & Mäzene. Red. J. Perschy. Eisenstadt 1995, S. 255, Kat. III/1; Berényi L.: Domini de Salamon-Watha dicti Zyrház de genere Salomon. Der Ursprung der Familie Esterházy und ihre frühzeitliche Geschichte. uo., 22–23.

59 Fidler tevékenységéhez: Horváth i. m. (47. j.) 1978–1979, I/48; A. Petrová-Pleskotová: Maliarstvo 18. storočia na Slovensku. Bratislava 1983, 22, obr. 154; Fidler i. m. (47. j.) 1995, 206–207 (ugyanott a családfa megrendeléséről).

60 A családfa ábrázolásából kiindulva is hasonló datálás sejthető: Erdődy György fiai közül egyedül a legidősebbnek van a neve az elődökéhez hasonló, címerrel ellátott keretbe foglalva, míg János és Kristóf nevét liliomokból szőtt keret fonja körbe, nyilván zsenge életkorukra utalva. Közülük az idősebbik, János 1743-ban volt húszéves, így ebben az évben őt még indokolt fiatalként feltüntetni. Feltehetően ugyanebből az időből és szintén Fidler kezétől származik az a Vöröskőn őrzött Esterházy-családfa, amelynek felirata Erdődy Györgyöt és Esterházy Te-

réziát tünteti fel megrendelőként – vö. MTA Művészettörténeti Kutatóintézet Fotótára, 9525.

61 Herzog J.: A magyar kamarai levéltár története I. Előzmények és szervezés. Levéltári Közlemények VI. 1928, 5–9; Nagy I.: A magyar kamara 1686–1848. Budapest 1971, 87.

62 Egészen hasonló például Mária kéztartása egy, a Passió-címert ábrázoló lapon: L. 189. Vö. H. Bevers: Meister E. S. Ein oberrheinischer Kupferstecher der Spätgotik. München 1987, Kat. Nr. 89.

63 Az irodalomban Vayer Lajos opponensi véleménye (in: Radocsay Dénes: A középkori Magyarország faszobrai című doktori értekezésének vitája. Művészettörténeti Értesítő XIII. 1964, 299.) óta honos az a vélemény, mely a kétalakos csoportot a Vizitációval azonosítja. Legutóbb Eisler J.: Megfontolások és javaslatok a kassai Szent Erzsébet-templom főoltárának datálásához. Ars Hungarica XXIII. 1995, 195. is, annak ellenére, hogy az általa említett analógia idézett leírásában bábákról van szó – vö. Spätgotik am Oberrhein. Meisterwerke der Plastik und des Kunsthandwerks 1450–1530. Karlsruhe 1970, Nr. 69. A Születés hátterében egymást a kerítésen átsegítő bábák ábrázolásának további példáihoz: J. Hutchinson: Early German Masters. (The Illustrated Bartsch 8.) New York 1980, p. 19. (E. S. mester: L. 20); R. Hausherr: Der Bamberger Altar. in: Veit Stoß. Vorträge des Nürnberger Symposions. Red. R. Kahsnitz. München 1985, 219. A galgóci példa esetében a helyes értelmezés először: Pastorek et al. i. m. (47. j.) 1995, 31; követi Glatz i. m. (7. j.) 1995, 57.

64 Markó i. m. (4. j.) 1912, 2. említést tesz egy szerinte a Betlehemmel egykorú olajfestményről, mely az ajándékozás Mednyánszky által leírt történetét örökítené meg. Alighanem a galgóci múzeum képeről van szó.

65 Mednyansky i. m. (2. j.) 1826, 92–93; Aggházy M.: A barokk szobrászat Magyarországon. Budapest 1959, I, 98; Garas K.: Franz Anton Maulbertsch. Budapest 1960, 65–66, 209–210; M. Malíková: Kaplnka v Trenčianskych Bohuslaviciach. Trenčín é. n. [1968]. Különösen sok adatot tartalmaz a bogoszlói építkezésekkel kapcsolatban Horváth i. m. (47. j.) 1978–1979 és Fidler i. m. (47. j.) 1995.

66 OL Filmtár 23477, 509. felvétel: „In loco Publico extant Capellae publicae 4. [...] Secunda Arcensis dicata Magnae in Caelos assumptae Dnae, per quam erecta non constat, nam antiqui est operis, asservatur daecore per Excelsam Familiam Erdődiannam, provisa sufficiente supellectile [...] in qua quotidie legit Missa ad intentione Familiae, solemnitas vero in Festo assumptae Dnae cum accursu populi peragit”. 511–512. felvétel: „Ex ordine S. Francisci Capellani hanc administrant Capellani annis circit 20.” Az 1761. évi canonica visitációban két helyen van szó a várkápolnáról, a „De Ecclesiae” (innen való az első idézet) és a „De Capellanis & Eremitis” rovatban (innen az utóbbi).

67 Erdődy i. m. (4. j.) 1929, 108–109. (Erdődy Ferencné Oberndorff Ilona Erdődy József özvegyének halála után, 1856-ban járt először Galgócon); Humfalvy i. m. (4. j.) 1860/1986, 92.: „a kápolna [...] oltárképe egy darab fából van metszve domború s tarkára festett alakokkal. E kép a néptől mint csudatévő Mária-kép tiszteltetik”. Búcsú a galgóci várban. In: Galgóc és vidéke 1903. aug. 17, 4. A Divald Kornél által készített és sok helyen közzét (pl. Divald i. m. [4. j.] 1927, 137.) fényképen láthatók a Mária karjára aggatott offerek. 1994-től kezdve ismét búcsút járnak a galgóci várkápolnában: Pastorek et al. i. m. (47. j.) 1995, 17. (Ugyanitt jelent meg az a vélemény, mely szerint a galgóci búcsú csak a 19. században alakult ki.)

68 Jedlicska i. m. (52. j.) 1882–1891, I, 221.

69 Fidler i. m. (47. j.) 1995, 82, 87. Ackermann már 1771-ben Galgóca utazott: Horváth i. m. (47. j.) 1978–1979, I/46. Josef Brandt alighanem azonos azzal a festővel, aki 1792-ben egy a karkóci (Trakovice) plébániatemplomban levő képet szignált, amin a kastély ábrázolása is szerepel, vö. Lehotská et al. i. m. (48. j.) 1968, 243. Nehezen érthető ezen adatok fényében, hogy a 18. század végén Korabinsky és Vályi a várat, úgy tűnik, lakhatatlanként írják le: Korabinsky i. m. (5. j.) 1786, 366. („das Schloß [...] in vorigen Zeiten den Besitzern zu einer bequemen und angenehmen Wohnung diente”); Vályi A.: Magyar országnak leírása 2. Buda 1799, 7. („Hajdani Várának maradványa bizonyitja nagy régiségét”)



70 OL Filmtár 23508, 565–568, 605–611. felvételek. *Pastorek et al.* i. m. (47. j.) 1995 már használta e visitationának a galgócí plébánián levő példányát, a belőle adódó következtetéseket azonban nem fogalmazta meg.

71 Vö. Szomolányi 1782. évi canonica visitatióját: OL Filmtár 23539, 535. felvétel, és *Jedlicska* i. m. (52. j.) 1882–1891, I, 219.

72 A két oltár és a három festmény fennmaradt, az oltárok a Slovenská národná galériában (vö. *M. Keleti*: Neskora reneszáncia, manierizmus, barokk v zbierkach SNG. Bratislava 1983, č. 63–64, 72–73., 118–119, 124–125.), Szent János és Antal képe a bajmóci múzeumban: *Pastorek et al.* i. m. (47. j.) 1995, 32–35. Az oklevélnek a képre festett szövege a visitatio „S” mellékletében található.

73 Habár a szöveg jelentősége indokolná, hogy magyar fordítása is rendelkezésre bocsáttassék, nyelvi szerkesztésének zavarossága, a grammatikai kohézió hiánya miatt erről lemondunk.

74 „Imputris, inermis, nullaque teredine laesa. / Discere vis causam? pietas cervavit inaeasam”. *Szörényi L.*: Mária, a magyar történelem tanúja. (1987–1988) in: *uő*: Hunok és jezsuiták. Fejezetek a magyarországi latin hősepika történetéből. Budapest 1993, 126.

75 *J. Homolka*: K některým otázkám středoevropské plastiky 15. století. *Umění XVII.* 1969, 549; *Homolka* i. m. (7. j.) 1972, 19; *Glatz* i. m. (1. j.) 1983, 96–97; *Glatz* i. m. (7. j.) 1995, 57.

76 *L. Šášky*: Z výsledkov súpisu pamiatok. Pamiatky a múzeá VIII. 1959, 37/6a; *Radocsay D.*: Ismeretlen és elfelejtett középkori magyarországi faszobrok. Művészettörténeti Értesítő IX. 1960, 5; *Radocsay D.*: Der Hochaltar von Kaschau und Gregor Erhart. *Acta Historiae Artium VII.* 1960, 45.

77 Esterházy Pál tevékenységéhez alapvető: *Galavics* i. m. (30. j.) 1988; vö. még *Galavics G.*: Főúri búcsújárás a XVII. században (A búcsújárás mint a néprajz és a művészettörténet közös kutatási feladata). In: *Közeltések. Néprajzi, történeti, antropológiai tanulmányok Hofer Tamás 60. születésnapjára.* Debrecen 1992, 65–69; *Tüskés G.–Knapp É.*: Esterházy Pál: Az egész világon levő csudálatos Boldogságos Szűz képeinek röviden föltett eredeti. Nagyszombat 1690. (A reprint kiadás kísérő tanulmánya) Budapest 1994, 7–27; *Szörényi L.*: Esterházy Pál: Az Boldogságos Szűz Mária szombatja, azaz minden szombat napokra való aétatosságok. Nagyszombat 1691. (A reprint kiadás kísérő tanulmánya) Budapest 1995. Más főurak alapításairól: *Tüskés G.*: Búcsújárás a barokk kori Magyarországon a mirákulum-irodalom tükrében. Budapest 1993, 30; *Galavics G.*: A soproni „Esterházy-Madonna”. in: *Tanulmányok Csatkai Endre emlékére.* Szerk. *Környei A.–G. Szende K.* Sopron 1996, 187–199.

78 *Jedlicska* i. m. (52. j.) 1882–1891, II, 466, 469.

79 *Horváth* i. m. (47. j.) 1978–1979, IV/190 (W. Planck); vö. még *uo.* I/47 (J. Brüder) és III/143 (A. Leidenfrost). A szobor tiszteletéhez vö. *Bálint S.–Barna G.*: Búcsújáró magyarok. A magyarországi búcsújárás története és néprajza. Budapest 1994, 341.

80 *Pacher D.*: A dömlői apátság története (A pannonhalmi Szent-Benedek-rend története XII/A). Budapest 1912, 244–246, 248–249, 284–285, 290; *Tüskés* i. m. (77. j.) 1993, 174.

81 E címereslevélnek nem ismerem korábbi említését. Egy később még szóba kerülő, 1729-ben megjelent mű, a jezsuita Koller Józsefnek attribuíált *Imago Heroum*, mely az Erdődy és Pálffy család tagjainak szentelt, az életrajz és a panegyricus között mozgó passzusainak élen különösen nagy teret juttatott Bakócznak, a főpap életének szinte minden lényeges mozzanatát nyomon kísérve, csak az 1489-es címereslevelet említi: [*Koller J.*] *Imago Heroum*, qui de cognitis Excellentissimis, ac Illustrissimis Prosapiis, Pálffy ab Erdőd, et Erdődi de Monyorókerék ... Tyrnaviae 1729, 16.

82 A felirat szerint Mátyás a címet mindössze „renovavit”, holott valójában 1459 előtt a család nem rendelkezett nemességgel. Ez a „stilizálás” minden bizonnyal azzal áll összefüggésben, hogy a család a 13. századig vezeti vissza az Erdődyek származását.

83 [*Koller J.*] *Cerographia Hungariae, seu notitia de insignibus , et sigillis Regni Mariano-Apostolici ... Tyrnaviae 1734.* (vö. *Gárdonyi A.*: A történelmi segédtudományok története Magyarországon [A magyar történettudomány kézikönyvei II. 1.]. Budapest 1926, 8); *Koller J.* i. m. (81. j.) 1729.

84 *G. Lamormaini*: Ferdinandi II. Romanorum imperatoris virtutes ... Tyrnaviae 1739; [*Kéri F. B.*] *Epitome historiae Byzantinae e Graecis ... scriptoribus concinnata, a Theophilo imperatore ad Basilium juniorem ... Tyrnaviae 1740; C. Péterfy*: *Sacra Concilia Ecclesiae Romano-Catholicae in Regno Hungariae ... Posonii 1741.*

85 Mind a metszet, mind a festmény meglehetősen hű a pecséhez, akad azonban rajtuk néhány apró, közös eltérés attól. A metszeten és a festményen Mária a fejét kissé oldalra és lefelé, Jézus felé fordítja, míg a pecséten a szemlélével szembe néz. Megegyeznek az ábrázolásokon a szentek fölötti feliratok: S.IOAN (a pecséten S.IO.EG.), S.ALBER (a pecséten S. ALBERT), S.STEP (a pecséten S.STEFA). A metszet és a festmény legjellemzőbb vonása, hogy rajtuk Szt. István a fején – a két ábrázoláson egyező formájú – sisakkal látható, a pecsét keresztpántos koronát viselő István-alakjával szemben.

86 OSzK Kézirattár, Fol. Lat. 3645: *Collectio Adami Rajcsanyi*, Tomus LIV. *Scuta gentilitia cum sigillis*, cura A. *Rajcsányi* collecta. Az ábrázolások a néhány centiméterestől az egész lapot betöltő méretűig terjednek. Vannak közöttük henyén odavetett vázlatok és igényesen kivitelezett lavírozott tollrajzok (az itt közzétett lap a közepes színvonalúak közé tartozik). A kísérő szöveg hol néhány szavas magyarázat, hol a pecséhez tartozó oklevél teljes szövege. Néhány összefüggő csoport első látásra elkülöníthető. Ilyen három lap a Kanizsai család 16. század eleji címeresleveleivel (fol. 23, 24, 63.) vagy öt másik lap az Anjou királyok kettőspecsétjeinek elő- és hátoldalával (fol. 38. [I. Lajos második kettőspecsétje: 1364 k.], 49. [Károly Róbert III.: 1331], 50. [Károly Róbert II.: 1323 k.], 57. [I. Lajos I.: 1342 k.], 58. [ismét I. Lajos II.]). Valószínűleg valamely portrégyűjteményhez készült az a két lap, melynek az egész foliót betöltő gondos, lavírozott tollrajzai Zsigmond és Szentgyörgyi Bazini György alakját mutatják az 1435-ös magyar királyi felségpecsétről, illetve a gróf (+1467) pozsonyszentgyörgyi kőszőlőről izolálva (fol. 116, 117.). A legszebb két, bizonyára szintén összetartozó lap, melyen akvarelllel festve látható az esztergomi latinusok (13. század közepe), illetve István herceg (1351) pecsétje, egy-egy összehajtott oklevélnek fekvő (fol. 20, 104.).

87 Fol. 113. (? Mária királynő, 1383 k.), 114. (Zsigmond, 1406), 115. (Zsigmond, 1435).

88 Úgy tűnik, 19. századi kéz készítette a mappához a betűrendes mutatót, és ugyanez a kéz számolta meg az egyes lapokat. A folióknak körülbelül a felén Rajcsányi kisebb méretű cédulái vannak felragasztva arra a fajta kék papírra, mint amire a mutató is készült.

89 A számonra ismeretlen kéziratról a következő életrajzi vázlat tudósít: *M. G. Kovachich*: *Notata pro biographia Adami Rajcsany, Archivarii Cameralis.* OSzK Kézirattár Fol. Lat. 2578, 2. Rajcsányi művének címe: *Historia Diplomatica Regum, et Reginarum Hungariae, cum sacris, profanis, militibus, et aliis memorabilioribus actis et factis a Divo Stephano I. Hung. Rege usque ad cladem Mohachiensem resuscitatorum, cum eorum, earumque Sigillaturis et effigiebus, et familiarum vetustarum armis et Genealogiis. Ex occasione huius operis notat, antiquos Reges et Reginas, prout incedebant, maioribus sigillis suis insculpi solitos fuisse, id que probat Clausula: Et imaginis sigillo fecimus in signiri, desumta e diplomate Emerici Regis A. 1197. quae in aliis quoque subinde occurrit.* (Aláhúzás Kovachichtól) Kovachich szerint Rajcsányinak egy másik műve is volt, melynek tárgya érintkezett a galgócí festmény programjával: *Mathias Princeps Corvinus Huniadiis Joannis Gubernatoris filius in Fasce Diplomatum, et Originalibus transcriptum Francisco Lotharingiae Duci oblatus prout in Praefatione ad Eundem describit.*

90 A maurinus történészekhez vö. *J. Vanuxem*: *Theories of Mabillon and Montfaucon on French Sculpture of the Twelfth Century.* *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes XX.* 1957, 45–58; *A. Kraus*: *Grundzüge barocker Geschichtsschreibung.* *Historisches Jahrbuch LXXXVIII.* 1968, 60–61; *N. Wibiral*: *Denkmal und Interesse.* *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte XXXVI.* 1983, 158. A Habsburg birodalomban korán meghonosodtak az eredményeik; ehhez l. *P. G. Tropper*: *Die geistlichen Historiker Österreichs in der Barockzeit.* in: *Prinz Eugen und das barocke Österreich.* Hsg. *K. Gutkas.*



Salzburg–Wien 1985, 365–374; vö. még W. Oechslin: Fischer von Erlachs „Entwurf einer historischen Architektur”: die Integration einer erweiterten Geschichtsauffassung in die Architektur im Zeichen des erstarkten Kaisertums in Wien. in: Wien und der europäische Barock. Akten des XXV. internationalen Kongresses für Kunstgeschichte 1983. Bd. 7. Red. E. Liskar. Wien–Köln–Graz 1986, 79–80. Herrgottho vö. A. Coreth: Österreichische Geschichtsschreibung in der Barockzeit (1620–1740). Wien 1950, 62–63; J. P. Ortner: Marquard Herrgott (1694–1762). Sein Leben und Wirken als Historiker und Diplomat. Wien 1972, 64–69. (Montfaucon Herrgottra gyakorolt hatásáról uo. 20); Tropper i. m. 1985, 370–372.

91 Kürtösi A.: Az örök életnek eleven kút forrására kívánczós szarvas, az az ... Erdődi György ur ... halál által forgandó élete kekre romlása után csendes nyúgodalma ... Nagy-Szombat 1714.

92 Koller i. m. (81. j.) 1729, 19.

93 Jordánszky E.: Magyar Országban 's az ahoz tartozó részekben lévő Bóldogságos Szűz Mária kegyelem' képeinek rövid leírása (Poson 1836). Budapest 1988, 1; Balogh J.: Az esztergomi Bakócz-kápolna. Budapest 1955, 14.

94 Ehhez vö. Tüskés–Knapp i. m. (77. j.) 1994, 11.

95 St. Kaprinai: Hungaria diplomatica temporibus Mathiae de Hunyad regis Hungariae. Pars II. Vindobonae 1771, 245–247; E. Kovács P.: Matthias Corvinus. Budapest 1990, 34.

96 Bakócz Bálintot először az 1459. szeptember 3-án kelt címereslevél nevezi titeli prépostnak. Ugyanezen év márciusában még Janus Pannonius töltötte be a hivatalt: Fraknoi V.: Erdődi Bakócz Tamás élete. Budapest 1889, 6.

97 Auer L.: Venatio Lugubris. Gyászos Vadászat, a' melyben nehaj Meltsagos Monyorokereki Groff Erdődi Gabor Antal, ... Egri Püspök ... kegyetlen halálának halálos nyila által, a' hajdani sok-érdemü, és örök emlékezetü Erdődy Gróffok dicsőséges Erdejébül ... ki-vadásztatott ... Kassa 1745.

98 J. Balogh: Imago Trium Clarissimorum Ecclesiae Luminum ... Cassoviae 1738, 94–95.: „AEmulus nempe hac insigni sua in cultum Divinum largitate perpetuam Erdődiorum pietatem, qui cum jam inde a Primipili sui Thomae Bakacii temporibus, diversas in Apostolico Regno Infulas impleverunt, honorem quoque Divini Nominis asceteriis, templisque fundatis, aut reparatis; universe Religionem curis, vigiliis, magnis, indefessisque conatibus multum provexerunt: quasi proprium Erdődiorum, & vel ab incunabulis cuique insitum esset, nihil putare actum, nisi quod ad pulchritudinem, ornatumque Religionis pertineret”.

99 Koller i. m. (81. j.) 1729, 146–150.

100 A kifejezést egy 1718-ban megjelent, Erdődy Sándornak ajánlott kiadvány címéből kölcsönöztem: Fr. A. Zeller: Fegyverben öltözött pogány superstitio ellen győzedelmes aitatosság...Tyrnaviae [1718]. – A törökellenes harcok emlékének 18. század közepi, triumfális kellékként való megőrzéséhez vö. Garas K.: Die Türkenkriege und die Kunst in Ungarn vom 16. bis zum 18. Jahrhundert. in: Die Türken vor Wien. Europa und die Entscheidung an der Donau 1683. Hsg. R. Waissenberger. Salzburg–Wien 1982, 289; Galavics G.: Kössünk kardot az pogány ellen. A török háborúk és a képzőművészet. Budapest 1986, 133. A megfelelő ausztriai jelenségekhez W. Prohaska: Zum Bild der Türken in der österreichischen Kunst des 18. Jahrhunderts. in: Die Türken i. m. 1982, 251; R. Witzmann: Türkenkopf und Türkenkugel. Einige Motive und Bildvorstellungen der Volkskultur aus dem 17. und 18. Jahrhundert. uo., 292–294.

101 György gróf 1723-ban éppen Galgóc protestánsaival szemben valóította meg öccsének, Erdődy Gábor egri püspöknek hírhedt, a bécsi udvar által is üldözött eszméit, miszerint nincs az az eszköz, amifől vissza kellene riadnia a földesúrnak a szent cél elérése érdekében: Kosáry D.: Művelődés a XVIII. századi Magyarországon. Budapest 1996, 80. Erdődy Gábor tevékenységéhez vö. Sugár I.: Az egri püspökök története. Budapest 1984, 394–405.

102 Koller J. i. m. (81. j.) 1729, 149: „dicereque auditus est: nequamquam a se subditum ullum, qui sacra Romana non veneraretur, in possessionibus suis toleratum iri. Praeclaram enimvero vocem! quae CHRISTOPHORI vere Christiani Filium,

totque Majorum, ac magni cumprimis illius Atavi THOMAE Nepotem aemulum decuerit”. Nem teljesen egyértelmű, hogy melyik Tamásra kell gondolni, mindenesetre az, hogy e Tamás a római hit terjesztőjeként jelenik meg mint Erdődy György párhuzama, arra utal, hogy Bakóczról, nem pedig Erdődy Tamás horvát bánról van szó.

103 Antonii Bonfinii Rerum Hungaricarum decades quinque quas Illustrissimum Dominus Comes Christophorus Erdődy ... propugnaret ... Posonii 1744.

104 Szegeði J.: Aquila magnarum alarum. Nagy-szárnyu saskeselyő. Az-az: ... Erdődy László, Ádám, Miklós ur ... halottas dicséretinek képe. Nagyszombat 1736, 61; [Szlavkovszky B.:] In funere excellentissimi ac reverendissimi domini Ladislai Adami e comitibus Erdődiis episcopi Nitriensis ... H. n. 1736, 6; M. Voigt: Ehren-Rede so an dem glorreichen Fest-tag der Heiligen Jungfrauen, und Blut-Zeugin Ursula, ... da die feyerliche Einkleidung der ... Maria Anna Gräfin Erdődy von Monyorokerek. Preßburg 1755. A 18. század első-felének Bakócz-irodalmához az eddig említettek kívül i. még W. Bossani: Parentalia Magni Curiae Regiae Judicis sive posthuma comitiva manibus ... Georgii Erdődi ... Tyrnaviae 1714, 9–10; Hilarius a conceptione B. M. V.: Trauer-Flor über den Salomonischen Thron/ und beyderseits stehende Löwen oder Leich-Predig von dem Ruhm-seeligsten Lebens-Wandel ... Gabrielis Antonii Erdődy ... bey dessen ... Begräbnuss ... Ofen 1744.

105 E sorról i. Aggházy i. m. (65. j.) 1959, I, 86–87.

106 M. Malíková: Výtvarná výzdoba trojičného kostola v Bratislave. Vlastivedný časopis XXXV. 1986, 84; Malíková i. m. (33. j.) 1993, 70–71.

107 M. Malíková: Die Schule Georg Raphael Donners in der Slowakei. Mitteilungen der Österreichischen Galerie XVII. 1973, 138.

108 Erdődy György rendszeresen foglalkoztatta Godét (Horváth i. m. [47. j.] 1978–1979, I/48; Fidler i. m. [47. j.] 1995, 211.), a pozsonyi trinitárius templomban szintén általa alapított Szent Kereszt-oltár szobrait pedig feltehetően Steinmassler faragta (Malíková i. m. [107. j.] 1973, 131; Malíková i. m. [106. j.] 1986, 84; Malíková i. m. [33. j.] 1993, 70). Az 1760-as években Bogoszlóban Erdődy János bátyja, Antal számára egy másik Gode-tanítvány, Joseph Sartory dolgozott (Malíková i. m. 1973, 172; Horváth i. m. 1978–1979, IV/191, Malíková i. m. 1993, 70).

109 Vö. I. Schemper-Sparholz: Lovasszobor az oltáron. Gondolatok Georg Raphael Donner pozsonyi főoltáráról, Joseph Thaddäus Stammel gráci Szent Márton-főoltárával összehasonlítva. Művészettörténeti Értesítő XLV. 1996, 157–168.

110 Az építmény fent javasolt datálásával összhangban talán az is feltételezhető, hogy ez a mű adta az ösztönzést a néhány évvel később, 1776-ban emelt máriatölgyesi oltárbaldachin felállításához. Ennek keretében egy szintén középkori Mária-szobor kapott helyet, melynek története alighanem a galgóci Születés párhuzamának tekinthető. Máriatölgyesen 1756-ban helyezték a plébániatemplom főoltárára a szobrot, mely Jordánszky szerint az Illésházyak ugyancsak máriatölgyesi kastélykápolnáján keresztül a trencsényi várból került ide. Állítólag Kolocányi Dániel plébános a magyar pénzekben látható Mária-ábrázoláshoz hasonlította, így kapcsolódott be ez a szobor is a Patrona Hungariae kultuszába. Az oltárbaldachint húsz évvel a figura nyilvános elhelyezése után építették. (Vö. Jordánszky i. m. [93. j.] 1988, 41–42; A. Bagin–D. Janota: Dubnica nad Váhom. Banská Bystrica 1967, 160–161.) Amennyiben erre a galgóci várkápolna új oltárépítménye adott ösztönzést, tehát amennyiben nem közvetlenül a pozsonyi koronázó oltár, hanem egy hasonló és közeli arisztokrata „magánkegyhely” volt az előkép, úgy könnyebben megmagyarázhatóvá válik, hogy Máriatölgyesen miért ragaszkodtak a korona elhelyezéséhez, annak ellenére, hogy ez nem volt indokolt olyan mértékben, mint Pozsonyban. (A korona-motívum eredeti jelentésének eltűnéséről: Malíková i. m. [107. j.] 1973, 137.)

111 A szent királyokhoz mint mariológikus ikonográfiájú barokk oltárok mellékszereplőjéhez vö. Hoffmann E.: A felajánlás a Szent István-ábrázolásokon. in: Lyka Károly Emlékkönyv. Budapest 1944, 180.



112 E címerek jelentőségéről: *Galavics G.*: Esterházy Pál: Az egész világon levő csudálatos Boldogságos Szűz képeinek röviden föltétt eredeti. Nagyszombat 1690. (A reprint kiadás kísérő tanulmánya) Budapest 1994, 30, 37/6.

113 *Pacher i. m.* (80. j.) 1912, 246.

114 *Ipolyi A.*: A besztecebányai műemlékek története és helyreállítása. Budapest 1878, 43–44 („Altare majus speciosum, operae eleganti antiqua exstructum”); *Baranyai Béláné*: Mesterek és műhelyek az északkelet-magyarországi barokk szobrászatban. in: Magyarországi reneszánsz és barokk. Művészettörténeti tanulmányok. Szerk. *Galavics G.* Budapest 1975, 411. („pulcherrimum quandam Virginem”, „elegans statua B. M. V.”) és *Végh J.*: Pál mester Jézus születése-oltárának viszontagságai. *Arts Hungarica* XXIII. 1995, 205–214.

115 A középkori szobrok 17–18. századi, esztétikai motívumokat is megmozgató nagyra becsülésének két fajtájáról: *Th. Müller*: Frühe Beispiele der Retrospektive in der deutschen Plastik. Bayerische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse. Sitzungsberichte 1961, Heft 1; *H. Beck*: Barocke Nachbildungen mittelalterlicher Skulpturen. *Städte-Jahrbuch* III. 1971, 133–160; a Stoß-kultuszról: *Th. Müller*: Veit Stoß. Zur Geltung seiner Werke im 17. Jahrhundert. Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft IX. 1942, 191–202, *E. Isphording*: Bekenntnisse und Erkenntnisse. Das Bild des Veit Stoß und seiner Kunst im 19. Jahrhundert. in: Veit Stoß in Nürnberg. Werke des Meisters und seiner Schule in Nürnberg und Umgebung. Red. *R. Kahsnitz*. München 1983, 81–83. Vö. még *W. Götz*: Gotische Plastik in barockem Gehäuse. in: Festschrift Johannes Jahn zum XXII. November MCMLVII. Leipzig 1957, 187–193. Donner recepciójához: *M. und A. Krapf*: Georg Raphael Donner – Adam Friedrich Oeser – Johann Joachim Winckelmann: edle Einfalt und stille Größe. in: Georg Raphael Donner 1693–1741 (Unteres Belvedere Wien, 2. 6.–30. 9. 1993). Red. *S. Grabner–M. Krapf–A. Krapf–Weiler–M. Mayer*. Wien 1993, 11–29; *I. Schemper-Sparholz*: Georg Raphael Donner und seine Rezeption an der „Kaiserl. Freyen Hof-Academie der Mahlerey/Bildhauerey/und Bau-Kunst” im 18. Jahrhundert. *uo.*, 129–159, *Schemper-Sparholz i. m.* (109. j.) 1996, 159, 166/17.

116 Vö. *Beck i. m.* (115. j.) 1971, 144.

117 Gótikus szobrok hiteles képekként való felfogásához vö. *T. Gebhard*: Die marianischen Gnadenbilder in Bayern. Beobachtungen zur Chronologie und Typologie. in: Kultur und Volk. Festschrift für Gustav Gugitz. Hsg. *L. Schmidt*. Wien 1954, 103–104.

118 Mednyánszky konzervatív ízléséről a „Festői utazás” számos helye árulkodik; legjellemzőbben talán a bogoszlói kastélynak és kertjének a leírása: *Mednyánszky i. m.* (2. j.) 1826, 93; *Mednyánszky i. m.* (2. j.) 1981, 93. A gótika lebecsüléséhez l. még az okolicsnói ferencesek templomáról írottakat: *A. Mednyánszky i. m.* 1826, 21; *Mednyánszky A. i. m.* 1981, 25. Alkalmanként korábbi (17. századi) művek is megfelelhetnek ennek az ízlésnek, így például nem győzi dicsérni Illésházy Gáspár trencsényi sír-emlékét (1649): *Mednyánszky i. m.* (3. j.) 1824–1825, 396 (vö. *Mednyánszky i. m.* 1826, 86, *Mednyánszky i. m.* 1981, 87.). Úgy látszik, mintha többre becsülne ezt Donner pozsonyi főoltáránál is, mindenesetre az utóbbról csak azt tartja megjegyzendőnek, hogy rajta Szent Márton magyar viseletben van ábrázolva: *Mednyánszky i. m.* 1824–1825, 786. Ez a határozottan konzervatív, Bogoszló leírásánál az „újabb ízlés” ellen expressis verbis felszólaló álláspont talán nem független a Joseph Hormayr (akinek legközvetlenebb köréhez tartozott Mednyánszky is – vö. *Kunczer Gy.*: Hormayr és az egykorú magyar irodalom. Budapest é.n. [1929]; *Horváth J.*: Kisfaludy Károly évtizede. Az 1820-as évek kisebb írói. Budapest 1936, 11–13; *Friedl I.*: Die Sagen des Waagtales in der slowakischen und der ungarischen Literatur. *Studia Slavica* XVI. 1970, 96–97; *M. Csáky*: Die Präsenz der ungarischen Literatur in Wien um 1800. in: Die österreichische Literatur. Ihr Profil an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert. Hsg. *H. Zeman*. Graz 1979, 485–489) által hangoztatott véleményről, mely szerint Ferenc császár uralkodása visszatérést kell hogy jelentsen a Mária Terézia által nyújtott példához többek között a művészetben megnyilvánuló patriotizmus felélesztésével is: *[J. v. Hormayr:]* Blicke auf die Nationalität der

Kunst. Archiv für Geschichte, Statistik, Literatur und Kunst XVI. 1825, főleg 170–172 (a névtelenül megjelent cikk szerzőségéhez vö. Joseph Freiherr von Hormayr und die vaterländische Romantik in Österreich. Auswahl aus dem Werk. Hsg. *K. Adel*. Wien 1969, 217.). Mindazonáltal az, hogy Mednyánszkyknál a jelenkori művészet dilemmáival kapcsolatos efféle, Hormayr állami patriotizmusába simuló elkötelezettség a középkori képzőművészet emlékeinek (művészetként való) elutasítását is maga után vonja, környezetében is kissé archaikusnak tűnik. Ekkor már hosszú ideje Bécsben működött Friedrich Schlegel, aki nagy hatást gyakorolt Hormayr környezetére. Hormayr maga is lelkes dicsőítője volt az „önémet” művészetnek, úgy tartotta, hasonló szerepet játszik az a Habsburg birodalom lakói számára, mint az antik Róma emlékei az itáliaiaknak (vö. *Hormayr i. m.* 1969, 35.). Hasonlóan vélekedett Matthäus Collin is, és ekkor már az Archivban is rendszeresen publikált az ifjú Joseph Scheiger, akinél a nemzeti múlt kultuszában vezető szerephez jutott a középkori művészet emlékeinek formai értékeit is hangsúlyozó méltatása (Scheigerhez vö. *Szentesi E.*: Bevezetések a magyarországi műemlékvédelem előtörténetéből IV. Joseph Scheiger magyarországi utazásai és vár-újáépítőknél szóló jótanácsai. Műemlékvédelmi Szemle 1994/1, 85–92.). Mednyánszky magáévá tette a középkor emlékeinek kultiválását általában, ezen emlékek új recepciójának irodalmi oldalát, de az egyes emlékeket nem tudta műalkotásként élvezni, az említett recepció művészettörténeti oldalával nem tartott lépést. A két szempont dulakodását talán a Betlehem leírásánál is jobban szemlélteti az, ahogyan Gimes várának külső kapujával, egy 18. század közepi épülettel kapcsolatban fogalmaz: „Ez hajdan kétség kívül más formájú és erősségű volt; vontató hid és mély árok által, melynek nyomai még most is találkoznak, védelmezett az Ellenség bé rohanásai ellen. Most az új Építés regulájához alkalmaztatva, szép ízlést bizonyít, de ezen helyen, hol az egész környék tsupa régiséget mutat, nem okozza azon gyönyörködtetést, melyet az Építő mester elő hozni szándékozott; mert a’ többihez éppen nem illik és fántáziánk merész reptét, mely a’ régi időbe magát egészen vissza helyezteti, unalmasan a’ mostanság valóságába le szállítja.” (*Mednyánszky A.*: Ghymes várának leírása. Tudományos Gyűjtemény V. 1821, II, 39.) Mednyánszky művészetrecepciójának archaikusságára, sőt egyenesen doktriner jellegére különösen éles fényt vet az, hogy a Betlehem faragóján is a perspektíva alkalmazását, tulajdonképpen technikai attrakciót kért számon. Ugyane szempont szerint válik felmagasztalhatóvá a trencsényi jezsuita templom (az illuzionisztikus falfestészet magyarországi főművei közé tartozó) mennyezetképe: „Letztere hat ihre Aufgabe vorzüglich in der Perspective und Verkürzung einiger Figuren des Gewölbes meisterhaft gelöst” (*Mednyánszky i. m.* 1826, 87. Vö. *Mednyánszky i. m.* 1981, 88). Mednyánszkyknál másutt is előfordul, hogy valamely mű elsősorban technikai teljesítményként vált ki csodálatot, pl. a nagyszombati plébániatemplom 19. századi újjáépítése esetében: *Mednyánszky i. m.* 1824–1825, 830–831. Hozzá kell tenni azonban, hogy Mednyánszkyknak ez a „lemaradása” alig néhány éves. A tízes években, az Archiv indulásakor még a Hormayr-kör vezéralakjaira is jellemző volt a Mednyánszky által képviselt felfogás, ha a középkori emlékek művészeti kvalitásainak elutasítása jóval szelídebben jelentkezett is. Matthäus Collin 1811-ben megjelent cikkében fejtette ki, hogy a jelenkor művészetét mindenekelőtt az különbözteti meg a középkortól, hogy az előbbi a művészet anyjává lett tudomány védi meg a tévutaktól – *Hormayr i. m.* 1969, 170. Még egy Hormayrnak tulajdonított, 1821-es közlemény is Mengset dicsőíti, a középkori művészetet pedig a német művészet gyermekkorának nevezi – *[J. v. Hormayr:]* Kunst. Archiv für Geographie, Historie, Staats- und Kriegskunst XII. 1821, 164. A történeti-evokatív és a művészeti kvalitásokhoz kapcsolódó szempontoknak ez az elszigetelhetősége általában jellemző a 19. század elejére: *N. Pevsner*: Möglichkeiten und Aspekte des Historismus. Versuch einer Frühgeschichte und Typologie des Historismus. in: Historismus und bildende Kunst. Vorträge und Diskussion im Oktober 1963 in München und Schloß Anif. Red. *L. Grote*. München 1968, 13–24, különösen 15.

119 *Fr. Meinecke*: Die Entstehung des Historismus. München 1965, különösen 2–5.



120 Vö. Hormayr i. m. (118. j.) 1825, 177–178: „Was [a Hormayr-kör fellépéséig] hier und da erschien und sich nur im Einzelnen über das Mittelmäßige erhob kam in kein rechtes Verhältniß zum Volk und zu keiner eigentlichen Einwirkung auf den allgemeinen Bildungsgang, bis die Gebrüder Heinrich und viel später Matthäus von Collin auftraten und bis die Geschichte nicht mehr blos kritische Sammlung und Forschung, sondern vielmehr begeisterte Anschauung der Vorzeit und Gegenwart und die redende und bildende Kunst herüber gerettet ward”. Hormayr ennek érdekében a hamisítást is vállalta: A. Kraus: Vernunft und Geschichte. Die Bedeutung der deutschen Akademien für die Entwicklung der Geschichtswissenschaft im späten 18. Jahrhundert. Freiburg–Basel–Wien 1963, 193–194.

121 A. Mednyánszky–Fr. Hohenegger: Ist denn der österreichischen Kaiserstaats Geschichte ärmer an Herzerhebenden oder Hochtragischen Stoffen für Dramaturgie, Ballade, Legende, Roman und bildende Kunst, als des Althertums oder eines fremden Mittelalters. Archiv für Geographie, Historie, Staats- und Kriegskunst VIII. 1817, és IX. 1818, passim.

122 Horváth i. m. (118. j.) 1936, 11–13; Fried i. m. (118. j.) 1970, 96–100.

123 A várak, váromok szerepéhez: Keserü K.: Várabrázolások. Táj és történelem a historizmus festészetében Magyarországon. in: A historizmus művészete Magyarországon. Szerk. Zádor A. Budapest 1993, 223–241, különösen 223–224.

124 A történeti emlékhelyek magyarországi kultuszához, illetve Mednyánszky szerepéhez: Kovalovszky M.: A képzeletbeli emlékmű. Művészettörténeti Értesítő XXXI. 1982, 31; Marosi E.: Visegrád a nemzeti tudatban. Művészettörténeti adalékok. Ars Hungarica XVI. 1988, 5–10; Marosi E.: A Magyar Tudományos Akadémia szerepe a régészet és a művészettörténet kezdeteinél. in: A Magyar Tudományos Akadémia és a művészetek a XIX. században (MNG 1992 március–június). Budapest 1992, 85.

125 Fr. Möbius: Die Ruine Eldena als Erbe der Romantik. in: Fr. Möbius–H. Scirur: Symbolwerte mittelalterlicher Kunst. Leipzig 1984, 130.

126 Mednyánszky A.: Vöröskő vára. Tudományos Gyűjtemény VI. 1822, XII, 78. Vö. Mednyánszky i. m. (118. j.) 1821, 46.: a várban „ditső Eleink élet módját, elevenen képzelhetjük, és őket szemeink előtt azon a’ helyen gondolván, hol a’ Haza Javáról gondolkoztak, s’ tanácskoztak, arra buzdítottunk, hogy hasonló Haza szeretettel és buzgósággal vérünket s’ tehetségünket szolgálatjának ajánljuk”.

127 Már a magyar felvilágosodásban is gyakran a régi dicsőség keresésében kapott utat az újfajta, dinamikus történelemszemlélet: Ferenczi L.: A magyar felvilágosodás történelemszemléletéről. Irodalomtörténeti Közlemények LXXXV. 1980, 165.

128 [Mednyánszky A.:] Rudus Ecclesiae Templarium in Pöstyén. Fundgruben des Orients VI. 1818, 493–496. A művészeti és történeti emlékként való recepció itt is jelen levő konfliktusára jellemző, hogy a cikkhez mellékelt illusztrációkon, különösen a három fejet mutató pillérfő ábrázolásán (2. számú), éppen azok az elemek (a lombornamentika) maradnak teljesen elhanyagolva, amelyek ma a datálás legfontosabb tényezői, és amelyek a 19. század közepétől kezdődően fontos tárgyat képezik a faragványok iránti érdeklődésnek. Még jellemzőbb, hogy a csupán ornamentális faragványokkal Mednyánszky egyáltalán nem is foglalkozik – vö. Éber L.: Pöstyéni dombormű a Nemzeti Múzeumban. Archaeologiai Értesítő XXIX. 1909, 289. A pöstyéni – mai feltételezések szerint johannita – templomhoz vö. Magyarországi művészet... i. m. (10. j.) 1987, 455. Mednyánszky e cikkében korának Lajtán túli tudományosságában már idejétmúltnak mondható (még pl. Montfaucon által képviselt) módszert alkalmazott, amennyiben az emlékek segítségével magyarázta a múltat, nem pedig fordítva – vö. J. Bialostocki: Skizze einer Geschichte der beabsichtigten und der interpretierenden Ikonographie. (1973) in: Ikonographie und Ikonologie. Theorien – Entwicklung – Probleme. Hsg. E. Kaemmerling. (Bildende Kunst als Zeichensystem Bd. 1.) Köln 1994, 45.

129 Erről összefoglalóan legutóbb: U. Dethloff: Naturerlebnis und Landschaftsdarstellung im französischen Roman der

Frühromantik. Ein Beitrag zur Einführung. in: Literarische Landschaft. Naturauffassung und Naturbeschreibung zwischen 1750 und 1830. Hsg. U. Dethloff. (Annales Universitatis Saraviensis 6.) St. Ingbert 1995, 15–31.

130 Mednyánszky i. m. (2. j.) 1981, 7; Mednyansky i. m. (2. j.) 1826, I.: „Das herrliche, von der Waag, einem der grössern Flüsse Ungerns, durchströmte und benannte Thal, mir als Landschaft, historischer Boden und Heimath dreyfach werth, schien lange schon zum Gegenstand einer, die Vaterlandskunde erweiternden Darstellung geeignet.”

131 Fr. H. Böckh: Joseph Fischer. Archiv für Geschichte, Statistik, Literatur und Kunst XV. 1824, 827–828; Galavics G.: A tájkép. In: Művészet Magyarországon 1780–1830. Szerk. Szabolcsi H.–Galavics G. Budapest 1980, 51; Rózsa Gy. i. m. (3. j.) 1826/83; Szabó J.: A XIX. század festészet Magyarországon. Budapest 1985, 10; Keserü i. m. (123. j.) 1993, 224. Fischerről: Meller i. m. (3. j.) 1915, XLIV–XLVIII; P. Pötschner: Wien und die Wiener Landschaft. Spätbarocke und biedermeierliche Landschaftskunst in Wien. Salzburg 1978, 26–27, 67, 71; G. Frodl: Wiener Malerei der Biedermeierzeit. Rosenheim 1987, 35, 248–249.

Bonyolult kérdés a „Malerische Reise” két változatának viszonya. Mednyánszky Fischer vállalkozásától örökölte könyvének címét, tagolását és a „festői utazás” műfaji kereteit is. Meglehetősen nehezen fért el ezekben a keretekben; jellemző, hogy recenzijában Kazinczy a kötetet „hisztoriai” műnek nevezte, kielve, hogy a szerző a szöveget „úgy dolgozta, hogy ne a’ Munka láttassék a’ Rajzolatok kedvéért készültnek lenni, hanem azért ezek”, miközben mégis az illusztrációk kedvéért tárgyalta azt, hasonló látképsorozatok társaságában (Kazinczy F.: A’ művészség barátjaihoz. Felsőmagyarországi Minerva III. 1827, 1341, 1340).

132 Mednyánszky i. m. (2. j.) 1981, 104; Mednyansky i. m. (2. j.) 1826, 104.: „Die Gebäude an sich ist sehr alt, aber durch die Kunst so umgestaltet, dass man wohl kaum es ahnen würde, einst sey hier eine feste Burg gestanden, die in ihren Ringmauern Marahanen beherbergte”.

133 Mednyánszky i. m. (2. j.) 1981, 106; Mednyansky i. m. (2. j.) 1826, 107.: „uralter Ort der Gottesverehrung”. Nem lehetetlen, hogy ez a megfogalmazás kapcsolatban van azzal a később felbukkanó családi hagyománnyal, mely szerint a kastélynak a kápolnát is magában foglaló szárnyát még a rómaiak építették: Erdődy i. m. (4. j.) 1929, 117.

134 Mednyánszky i. m. (2. j.) 1981, 103; Mednyansky i. m. (2. j.) 1826, 103.: „Interessanter aber noch dürfen die Orangen-Bäume sowohl dem Botaniker als dem philosophischen Reflexionen nicht abholden Wanderer seyn”.

135 Mednyansky i. m. (2. j.) 1826, 104.: „Vergänglich sind alle Verfügungen des Menschen, und seiner höchsten Weisheit spottet die Zeit; denn nur sie ist es, die, sich stets erneuernd, immer Recht behält, und das Alte zerstört, um Neues daraus zu schaffen.” Soltész Gáspár fordítását (Mednyánszky i. m. [2. j.] 1981, 103.) itt megváltoztattam.

136 G. v. Berzeviczy: Wasserfahrt auf der Waag, im Junius 1812. in: Csaplovics i. m. (3. j.) 1821, I. 122; Jenny i. m. (3. j.) 1823, 600; Krickel i. m. (4. j.) 1831, 80; Lovcsányi i. m. (4. j.) 1881, 153; Lombardini i. m. (4. j.) 1897, 375.

137 Erdődy Tamás fogadalmi képéhez vö. D. Učniková: Hlohoveckí páni (Niekolko poznámok o historickom portréte). Horná Nitra (Vlastivedný zborník) 1978, 185–194; Galavics i. m. (100. j.) 1986, 60; J. Papco: Maliarstvo 16–18. storočia. Zbierkové fondy múzea v Bojniciach. Martin 1989, 50–53. A Bakócz házoltárként említett mű talán megegyezik azzal a kis oltárral, mely Markó Miklós cikkéhez (i. m. 4. j.) mellékelt 8. számú kép jobb szélén látható (a kép a „fejedelmi lakosztály hálótermét” ábrázolja, a szöveg szerint ekkor a vendégszobák egyikében őrizték „Bakócz Tamás remekbe készült díszes házi oltárát”).

138 Mednyánszky i. m. (2. j.) 1981, 107; Mednyansky i. m. (2. j.) 1826, 108.: „deren Verein dazu dient, um die Aufenthaltsort eines Grossen der Erde mit allen Reizen der Kunst auszuschnücken, der, den höchsten Würden des Reiches entsagend, sich und den Seinen in ländlicher Geschäftsruhe zu leben beschloss”. Nem ez az egyetlen kortárs értelmezése a galgóczi vár



és környezete nagyszabású átalakításának. Az 1798-ban, Erdődy József nyitrai főispánná avatása alkalmából készült dicsőítő költemények szerzői közül Norbert Schreier szerint az együttes nem elsősorban a bűnös fényűzést szolgálja, hanem a rajta végzett munkák révén a környék gazdasági életét serkenti: *N. Schreier: Carmen, quod, cum ... Josephus ... Csáky ... solenni ritu supremum comitem provinciae Nitriensis inauguraret ... Josephum Erdődy ... Nitriae 1798, 10–13. Hurossy József éppen ellenkezőleg a főúrhoz méltó pompát dicséri: J. Hurossy: Epos festivum Excellentissimo, ac Illustrissimo ... Josepho e Comitibus Erdődy ... incl. comitatus Nitriensis inter festivos adplausus supremi comitis officium capessenti. Nitriae 1798.*

139 Vö. *W. Schepers: Zu den Anfängen des Stilpluralismus im Landschaftsgarten und dessen theoretischer Begründung in Deutschland. in: „Geschichte allein ist zeitgemäss“. Historismus in Deutschland. Hsg. M. Brix–M. Steinhauser. Lahn–Gießen 1978, 73–92, jelesül 74–80. A magyarországi párhuzamokhoz: Zádor A.: The History of English Garden in Hungary. Acta Historiae Artium XXXIII 1987–1988, 291–344; Sisa J.: A csákvári Esterházy-kastély parkja. Művészettörténeti Értesítő XLVI. 1997, 147–178.*

140 *Mednyánszky i. m. (2. j.) 1981, 103; Mednyánsky i. m. (2. j.) 1826, 103.: „eine im grossartigen Styl gehaltene Wasserparthie, die als Fluss und See, durch sinnige Anordnung der Uferbepflanzung und sanft geschlungene, naturgemässe Wendungen von allem Zwang entfernt, eine Reihe von plastischen Darstellungen liefert, deren eine stets die andere überbietet“.*

141 A galgóczi múzeumban őriznek egy nagyméretű, 1799-re datált akvarellt, mely délkelet felől ábrázolja a kastélyt és környezetét. Ezen már a mai formájában látható a pavilon. Ugyanakkor talán ennek a falképeivel hozható összefüggésbe az az adat, mely szerint 1822-ben egy Franz Müller nevű, egyébként ismeretlen festő egy, a kastély kertjében levő pavilonban végzett

munkájáért 344 forintot kapott – *Horváth i. m. (47. j.) 1978–1979, 189. A 19. század eleji gótizáló kerti architektúrához vö. Komárik D.: A korai gótizálás Magyarországon. in: Művészet és felvilágosodás. Szerk. Zádor A.–Szabolcsi H. Budapest 1978, 236–246. Ugyanezen időszak gótizáló falfestészetéhez: uo., 255–262.*

142 Vö. *Schepers i. m. (139. j.) 1978, 80.*

143 *Mednyánszky i. m. (128. j.) 1818, 493. A helyi hagyományról, mely a templomot István alapításának tartotta: Follajtár J.: Pöstyén egyházi emlékeiről. Archeológiai Értesítő XXV. 1905, 267. Bizonyára ezzel függ össze az is, hogy a főoltár a szent királynak volt szentelve (l. uo). Úgy tűnik, Erdődy József támogatta az egyik mellékoltáron felállított Fájdalmas Mária kegy-szobor tiszteletét, legalábbis az oltárterítő az ő feleségének esküvői palástjából készült: uo., 268. Vö. még Éber i. m. (128. j.) 1909, 290.*

144 Vö. *Fr. Baky: Carmen, quod honoribus ... Josephi Erdődy ... supremi comitis Nitriae capesseret. Tyrnaviae 1798; G. Bucsánszky: Syncharisticon Excellentissimo ac Illustrissimo Domino Josepho e Comitibus Erdődy ... dum supremi comitis i. comitatus nitriensis dignitatem. Posonii 1798; Hurossy i. m. (138. j.) 1798; Ode ad Excellentissimum Dom. Josephum Erdődy ... Tyrnaviae 1798; Örvezető ének, mellyel nagy méltóságú kegyelmes Erdődy József urat midőn nyitrai főispánságra fényes pompával nagy öröm között béiktattattnék, Nyitra az ajtatos iskolák mély alázatoson tisztelték. Nagyszombat 1798; Schreier i. m. (138. j.) 1798, 5–6.*

145 Vö. 2. jegyzet. Soltész Gáspár fordítását (*Mednyánszky i. m. (2. j.) 1981, 106.*) itt megváltoztattam.

146 *Mednyánszky i. m. (3. j.) 1824–1825, 849.: „der Denkmahle aus jener Zeit, die einen eigenen nicht unwichtigen Abschnitt in Ungarns einstiger Kunstgeschichte einnehmen wird, gibt es ohnedieß wenige; ein Verlust, der erst in unseren Tagen recht fühlbar geworden ist“.*

## FÜGGELÉK

### I.

A pozsonyi Szent Márton-templom egykori főoltárának leírása 1734-ből, vagy valamivel későbből (A dőlt betűvel szedett két szó más kéz írása)

(Pozsony, Slovenský národný archív, Bratislavská kapitula, súkromný archív, utólag a Rudnay-visitációhoz csatolva)

Summum altare /: quod probabiliter tempore Matthiae Regis, et Reginae Beatricis exstructum fuit, cum ex parte Evangelii in speciali scuto insignia ipsiusmet Regis Matthiae cum intermedio scutulo corvi anulum ore tenentis: ex parte vero Epistolae in simili scuto insignia Arragonico-Neapolitana affixa fuerint /: Erat usque ad annum .1734. ex turriculato ligneo labore sculptorio affabre facto, quinque turriculas in medio referens, quarum media, reliquas quatuor excedens in summitate habebat Pelicanum pectus sibi vulnerantem. In medietate inferioris altaris ex parte dextra duae statuariae monstrabant Salutationem Angelicam, ex parte sinistra vero itidem duae statuariae Virginem Elisabeth visitantem, in medio vero repraesentabatur Nativitas Christi, ubi Beatissima Virgo penes Puerum Jesum flectens visebatur. Duae alae /: quae tempore Quadragesimae medium altare clauderant, Passionemque Christi in picturis referebant /: Exhibebant duos ramos, arboris ex pectore Patriarchae Abraham, in mensa altaris, infra figuras Nativitatem Christi repraesentantes, jacentis: in quibus ramis exsculpti sedebant plures Salvatoris Nostri Progenitores. Quod altare autem, coloribus, et multo auro quondam exornatum, praedicto anno .1734. depositum, et per Celsissimum S[erenissimum] R[everendissimum] I[llustrissimum] Principem Archiep[iscopu]m Strigon[iensem] Emericum Esterhazy de Galantha per Architectum suum Georgium Raphaëlem Donner, novum exstructum est, de quo dubitatur: an impensi sumptus artem, vel vero haec illos superet.

### II.

Részletek Galgóc 1780. évi canonica visitációjából (Budapest, Magyar Országos Levéltár, Filmtár, 23508, 513 sk. felvételek [az eredeti Esztergomban, a Prímási Levéltárban])

#### 1. A várkapolna visitációja (565–568. felvételek)

2a Publica Capella est in arce intra ipsa aedificia arcis, a quo aliquando erecta non constat, cum Excelsa Familia Erdődiana nunc dominans, ubi dominium coepisset, jam eam invenit, quam tamen ex integro nunc Dominans Excelle Dnus Comes Joannis Erdődy Excelsae Camerae Praeses & renovavit, credibile est facultate Gratosae Superioris erectam cum Documentum exstet Nullum Satis commode accessibilis, nullo periculo incendii obnoxia in Monticulo situata, non habens circa se Coemeterium ex integro ex solidis Materialibus constructa tecta scandulis, exposita lapide quadrato, non habens aliquam Turriculam habet tamen intra ambitum pone Sacellum Campanile in quo sunt duae Campanulae. Capella haec in Sanctuaris longa et lata est orge  $1\frac{1}{2}$  alta 2 et  $1\frac{1}{2}$ , Sanctuarium non est reliquis Corpore distinctum, tota sub fornice, Sanctuarium est stratum lapide quadrato, nullos habet Cancellos, habet unum pro Dominis Chorum, ad quem ingressus patet ex cubiculis arcis, nulla in sanctuaris stalla, nec Thronus pro Ep[iscop]o vel Pontificante, nulla monumenta, Crypta quae fuit jam nulli usui servit. Navis Capellae longa est org 80 lata 2. alta 4. antiquae structurae, In navi sunt duo chori, unus pro Inclito Dominis pictus et inauratus, alter pro musicis ligneus in fine navis situati. Habet portam unam bene provisam. Sacristiam unam satis Lacidam. haec Capella non est Consecrata sed benedicta, ejus Patrocinium Celebratur festo Assumptae in Caelos, quas vicissitudines a tempore suae erectionis subiverit, constare non potest, in Capella hac nulla est Cathedrae, occasione tamen infertur, nullum confessionale sunt tamen arce



tus, Major est Beatae Virgini Mariae dedicata, quae nativitatem Dni N Jesu Xti refert, ipsa figura est ligno antiquissimi operis, gratiosa ut ex ad nexa descriptione ptt quae exhibetur sub littera P. Reliqua ara est marmorisata et inaurata elegantis operis, a parte Epistolae in navi est ara crucifixi lignea. Familiae Erdödianae ex arce Szomolany translata, antiqui operis cum subscriptione quae exhibetur sub Lra Q.

A parte evangelii est ara S Annae Matris BVM. marmorisata et inaurata novi operis in quibus supra portatilia celebratur, cum violata non sint, quae capiunt Calicem et Patenam omnesanti pendiis et tribus mappis provisae. Teguntur tela viridi ne pulveribus maculentur. In ara majori Candelabra ordinaria sunt & lignea inaurata, Tabernaculum ligneum inauratum, ita paratum ut Sanctissimum exponi possit, quo tempore ardere solent candelae 8. In Tabernaculo non asservatur monstrantia, nec Ciborium, sed solum particula S. Crucis in monstrantiola argentea inaurata, cujus authentia exhibentur sub littera R.

In altari hoc nullae dantur Images, dantur tamen ad laterae quinque listae, in quarum medio sunt argentea anathemata. In navi Capellae sunt Images 3<sup>es</sup> una major referens Mathiam Regem in Throno Sedentem, in Cujus infinitate est Decretum Mathiae Regis, quod exhibetur sub Littera S. 2<sup>a</sup> S. Joannis Nepomuceni 3<sup>a</sup> S. Antonii de Padua infra chorum.

Haec Capella mundissime asservatur, in qua nullus fons baptismalis, nec sacri liquores habentur Claves Capellae sunt penes Capellanum, a parte Evange est Sacristia, modice humida, provisae armaris in quo asservatur Sacra Supellex aliqua, alia pretiosior in arce penes penes Dominium quae specificat.

Argentea et inaurata Monstrantia cum particula S. Crucis	1
Lampas argentea	1
Pacificale argenteum	1
Ambulae argenteae	4
Orbiculi argentei ad eas spectantes	2
Argenteae Campanulae	2
Argenteum Thuribulum cum navicula et cochleari	1
Monstratorium argenteum inauratum	1
Ciborium argenteum inauratum	1
Calices argentei inaurati cum patenis	2
Listae cum anathematibus argenteis	5
Missalia	4
Cupreum vas pro aqua benedicta	1
Pluviale cum Dalmaticis	1
Casulae novae una nigra	10
Palliola pro ciborio	3
Velum sericeum rubri coloris	1
Albae universim	8
Humeralia	8
Superpellicea	3
Tobaliae	6
Corporalia	12
Purificatoria	12
Manutergia	6

Capella haec ut superius dictum a quo fundata non constat, sufficienti tamen supellectili provisae, etsi quid desideratur aut desit Inclitum puestat Dominium, quae sacra supellex Munde, notide servat.

Quae hujus Capellae dos ? non constat satis tamen est, quod cura Excelsae Familiae Erdödianae in omnibus ad elegantiam provideatur, Unde Capella haec solum est, et fuit semper sub Iurisdictione Parochi extra tamen omnem Curam.

Curam hujus gerit Capellanus ex ordine S Francisci Conventus Galgocziensis ab Inclito Dominio assumptus qui quotidie tam Dominicis diebus tam festis, et feriatis celebrat pro conservatione Excelsae Familiae sacrum lectum, pensionem, victum, et amicum habens ab Exc Familia, qui nullatenus est praejudiciosus juribus Parochi, nec populum advocat a Divinis, Diebus Dominicis praelegit Evange et actus fidei spei, et charitatis et Contritionis praeorat, convenientibus pro sacro ex arce

## 2. A Betlehemről szóló melléklet (605–607. fellejelek)

Sub Lra P

Hoc venerandum quia Sacrum  
Divinitatem in Humanitate parientis S Matris Mariae  
/ Simulacrum  
Quod ab antiquitate Thaumaturgo docet similari quia  
/: admirare :/  
Ex materiali Corruptibili  
Absq minima Corruptionis sebe  
Semitertium jam nunc longe exsuperans saeculum  
Ab invicto olim Hungaria seu Marte seu Hercule  
Famigerato Astruae vindice  
Divo Rege Mathia Corvino  
Ejus Regina Beatrice  
Parienti incarnati Verbi Genitrice.  
In magnifica Divi Martini Militis et Episcopi Basilica Posenii  
In summo summi altaris et honoris loco  
AEuiterni anathematis loco  
Pientissimo zelo Sacratum  
Cujus ante oblatum  
Ex Augusta Austriadum Stirpe Caesarea  
Cuncti, id est dein Regales Vertices  
Sacro Regni Diademate redimiti et in Reges inuncti existere  
Unam scilicet Marianae Coronae decadem  
In regno Mariano Mariani Reges  
Sua numerum seriem ad implentes  
Sub Angelica Hungariae Corona  
Decies repetita Salutatione Angelica  
Sub ingressum auspicandi Regiminis  
Electam hanc Gentis Hungariae Reginam et  
Patronam neouincti Reges sic Venerabantur.  
Ave Maria Magna Hungarorum Domina  
quos inter  
Antiquissimum Caroli Cesaris Regis Hungariae  
Tertii Anno 1712  
Et Elisabethae Imperatricis ac Reginae Anno 1714  
Inauratorum  
Mundo gloriose regnantium Cao Regiarum Majestatum  
Coram hoc sacro Matris gratiarum Simulacro Coronatis  
exstitit postrems Consignata  
quippe  
Cum figura altaris speciem antiquitatis redoleret et praesereset  
ara eadem  
Pia liberalitate et sancta prodigalitate A.  
Eppali Profusis Sumptibus  
In novam eamq Marmoream Magnificentiam exurgente  
Et Statua Divi Martini oecupante  
Ab inde remotam, domoq ablatam hanc sacram  
Virginis effigiem Utroq amplexu assumentes  
Devoti Martini Clientes  
Pientissimo Mariani nominis et honoris ardore  
ac amore succensi  
Hocce Divae Annae et Sacello et Arae  
Hoc est  
Sanctiori Matri Sanctissimam adornaverunt Filiam  
Et publica fidelis populi devotioni ac Venerationi expositam  
Perpetuis duraturis Votivis Missae Sacrificiis Sabathinis  
non secus in annuis octo Mariano Virginei honoris festivis  
diebus  
Fundata prae publicae Devotionis perpetua solemnitate dotaver  
Excellentissimus Dnus Comes Georgius Erdödy && Et Consors  
Excelle Dna Comitissa Theresia Eszterhazy.  
Qui  
Hocce o virgo Throns positam Te vertice prono  
Respice! devoto venerantur pectore voto.  
Fervida Ferventum pia suscipe vota Clientum  
Dona petunt fundat queis opia Mater abundas  
proq illis ora, quos suscipe mortis in hora Amen.



Das Relief der Geburt Christi (Abb. 1, 15.) in der Slovenská národná galéria in Preßburg (Bratislava, Pozsony) ist eine der hervorragendsten Schnitzwerke, die vom Gebiet des mittelalterlichen Ungarn überliefert worden sind. Es ist von dem im 18. Jahrhundert errichteten Hochaltar der Schloßkapelle (ehemals im Besitz der Aristokratenfamilie Erdődy) in Freistadt an der Waag (Hlohovec, Galgóc, deutsch auch Freistadt genannt) in die Galerie gelangt. Seine eigentliche Provenienz war bisher unbekannt. Diesbezüglich hat zuerst Alajos Mednyánszky im Jahr 1826 in seiner „Malerischen Reise auf dem Waagflusse“ eine Meinung in gedruckter Form veröffentlicht. Ihm zufolge wäre das Relief Eigentum des Königs Matthias Corvinus gewesen, er hätte es dem Kardinal Tamás Bakócz von Erdőd geschenkt, seitdem sei es im Besitz der Familie Erdődy. (Tamás Bakócz war als Erzbischof von Gran [Esztergom] und Patriarch von Konstantinopel das berühmteste Mitglied der Familie Erdődy.) Im 20. Jahrhundert haben die ungarischen Forscher diese Information entweder als unsicher bezeichnet, oder – sofern sie ihr Glauben schenken – den ursprünglichen Standort des Schnitzwerks in Ofen (Buda) gesucht. Die slowakische Forschung ist gleichwohl vom örtlichen Ursprung des Freistädter Schnitzwerkes ausgegangen und hat bisweilen die Möglichkeit aufgeworfen, daß es aus dem nahen Preßburg stammen könnte. Jaromír Homolka hat in einer Fußnote seiner 1972 veröffentlichten Synthese über die spätgotische Skulptur vom Gebiet der Slowakei die (auch von ihm selbst als zu unsicher beurteilte) Hypothese gewagt, daß das Relief der Geburt Christi im Schrein des Hochaltars der Preßburger Kollegiats- und Pfarrkirche St. Martin gestanden sei. Das Hauptanliegen der folgenden Ausführungen ist die Untersuchung dieser (von der späteren Forschung durchaus vernachlässigten) Hypothese.

Der spätmittelalterliche Hochaltar des Preßburger Domes ist 1734 abgerissen und durch den wohlbekannten Martinsaltar von G. R. Donner ersetzt worden. Über die Errichtung des alten Retabels steht keine unmittelbare Quelle zur Verfügung, es darf aber anhand mittelbarer Quellen in der zweiten Hälfte der 1480er Jahren angesetzt werden. (Das ist zugleich die übliche Datierung der Geburt Christi von Freistadt.) Die erste neuzeitliche Quelle ist die *visitatio canonica* der Kirche vom Jahr 1626. Darin wird der Hochaltar nicht beschrieben, nur soviel erwähnt, daß „hinter“ diesem (d. h. westlich davon, vermutlicherweise am Lettner) ein Altar des hl. Kreuzes steht. Die erste, kurze Beschreibung ist in der *visitatio canonica* von 1712 nachzulesen, diese ist aber nicht eindeutig. Es heißt darin, daß am Retabel „unten“ (also entweder in der Predella oder im Schrein) die Geburt Christi, „oben“ (also entweder im Schrein oder im Gesprenge) „verschiedene Statuen“, darunter ein hl. Martin zu sehen sind.

Die letzten schriftlichen Quellen über den alten Hochaltar stammen aus den Jahren um 1734. Das Tagebuch des Kapitels behandelt unter dem Datum 8. 4. 1734 den Abriß des alten Retabels, das neu zu errichtende Werk von Donner sowie die Wappen des Königs Matthias Corvinus und seiner Gemahlin, der Königin Beatrix von Aragon am alten Retabel. Aufgrund dies letzteren nennt der Text den Altar eine Stiftung von Matthias. Die wertvollste Beschreibung des Preßburger Hochaltars dürfte etwas später sein. Es handelt sich um ein Blatt von unbekannter Bestimmung, das nachträglich zu einer *visitatio* vom 19. Jahrhundert beigefügt wurde; die Schriftart weist jedoch darauf hin, daß der Text vor dem 19. Jahrhundert entstanden sein muß. Das Blatt legt laut der sich in der Titelzeile befindlichen Inschrift die Ausstattung des Domes dar, wie sie zur Zeit der erwähnten *visitatio canonica* von 1626 zu sehen war. Die erste Hälfte des Textes führt die fünfzehn Altäre auf, die auch von der *visitatio* des 17. Jahrhunderts erwähnt sind. Die zweite Hälfte enthält eine einzigartig ausführliche Beschreibung des Hochaltars. Dieser Teil (von derselben Hand geschrieben) kann nicht vor dem Jahr 1734 entstanden sein, er spricht nämlich schon im Präteritum über die Entfernung des alten

Altars und die Errichtung von Donners Werk. Er beschreibt jedoch das alte Retabel als Ganzes, demzufolge stammt er vermutlich aus der Zeit unmittelbar nach der Barockisierung. Obwohl unveröffentlicht, ist der lateinische Text in der Literatur nicht unbekannt. Er wurde zuerst 1933 von Ovidius Faust in slowakischer Übersetzung publiziert, und 1990 auch von Ivan Rusina kurz erwähnt. Wegen seiner hervorragenden Bedeutung soll er auch in dieser Zusammenfassung zugänglich gemacht werden. (Den Originaltext siehe oben im Anhang.)

„Der Hochaltar (der wahrscheinlich zur Zeit des Königs Matthias und der Königin Beatrix errichtet worden ist, mit dem Wappen des Königs Matthias im besonderen Schild an der Evangelienseite mit mittlerem Schildchen [wohl Herzschild] des Raben mit einem Ring im Schnabel; an die Epistelseite ist der aragonisch-neapolitanische Wappen in einem ähnlichen Schild angebracht) ist bis zum Jahr 1734 gestanden, er war ein Holzwerk mit Türmen, mit meisterhaft gemachten Bildwerken, in der Mitte fünf Türme darstellend, deren mittlerer, der die vier übrigen überragt, an der Spitze einen sich die Brust verwundenden Pelikan hat. In der Mitte des unteren Altars [des Teiles unter dem Gesprenge], zeigten an der rechten Seite zwei Statuen den Englischen Gruß, an der linken Seite zwei Statuen ähnlicherweise die Elisabeth heimsuchende Jungfrau, in der Mitte war die Geburt Christi dargestellt, wobei die Allerseligste Jungfrau sich bei dem Jesuskind beugte. Die beiden Flügel (die zur Fastenzeit die Mitte des Altars verschlossen und die Passion Christi in Gemälden dargestellt haben) zeigten zwei Zweige des Baumes, der aus der Brust des in der Mensa [vermutlich in der Predella] des Altares, unter den die Geburt Christi darstellenden Figuren liegenden Patriarchen Abraham [sicherlich des Jesse] wuchs; in diesen Zweigen saßen mehrere Ahnen unseres Erlösers geschnitzt. Dieser Altar war ferner mit Farben und viel Gold geschmückt gewesen, und im Jahr 1734 wurde er nach Verordnung von dem hochwürdigsten, serensten, ehrwürdigsten, illustertesten Fürsten Emerich Esterházy von Galánta Erzbischof von Gran, durch den Architekten Georg Raphael Donner neugebaut, bei diesem Neubau ist man ratlos, ob der Kostenaufwand die Kunst, oder diese jenen überbietet.“

Den schriftlichen Quellen können in unserem Fall auch bildliche Quellen, d. h. Stichen über die Preßburger Königskrönungen zur Seite gestellt werden. Diese sind viel weniger zuverlässig als die Beschreibungen. Der größte Teil von ihnen stellt einen barocken Altar dar, aber unter den selbstständigen Kompositionstypen kommt keine Altardarstellung mehr als einmal vor. Man kennt drei Blätter, die im Preßburger Chor einen mittelalterlichen Retabel zeigen. Das erste (Abb. 2.) ist im Jahr 1608 zur Krönung Matthias des II., das zweite (Abb. 3.) im Jahr 1655 zur Krönung Leopolds I., das dritte (Abb. 4.) im Jahr 1687 zur Krönung Josefs I. gedruckt worden. Unter ihnen kann allenfalls das früheste den Beschreibungen entsprechen, obwohl es im Schrein des Altars nur die Geburt Christi, nicht aber die Verkündigung und die Heimsuchung zeigt.

Es mag überraschen, daß die Darstellung der Kindheit Christi im Schrein des Hochaltars einer Kirche stand, als deren Patron das allgemeine Bewußtsein hl. Martin kennt. Die Verkündigung, die Heimsuchung und die Geburt Christi konnten jedoch nicht nur als allgemeine christologische Szenen in den Schrein gestellt werden, sondern auch in Vertretung des hl. Erlösers, d. h. des ursprünglichen Patroziniums des Domkapitels, das im 15. Jahrhundert und auch noch viel später lebendig war. Die *visitatio canonica* vom Jahr 1755 bezeugt, daß als Synonym des Salvatorpatroziniums das der Geburt Christi gedeutet war.

Der Hochaltar des Preßburger Domes soll nach einem Teil der früheren Literatur in die Pfarrkirche des Dorfes Trhová Hradská (Vásárút), nach einem anderen Teil in die Kirche des Dorfes Dolný Štál (Alistál) verlegt worden sein. In beiden Fällen soll er in einem Brand zugrunde gegangen sein. Aber die Visitationen des 18. Jahrhunderts beschreiben weder in Trhová Hradská, noch in Dolný Štál ein Kunstwerk, das wenigstens mit



einem Teil des alten Preßburger Hochaltars zu identifizieren wäre. Gleichsam als Nebenprodukt unserer Überlegungen konnte die genaue Provenienz der von Dolný Štál herkommenden, heutzutage sich im Keresztény Múzeum in Gran befindlichen Marienfigur (Abb. 5.) bestimmt werden. Diese Statue stand aller Wahrscheinlichkeit nach im Schrein des Fabians- und Sebastiansretabel der Preßburger Pfarrkirche. Dieser Altar wurde bereits 1481 erwähnt.

Die Voraussetzungen, unter denen die Geburt Christi nach Freistadt gelangte, sind mangels einer angemessenen baugeschichtlichen Bearbeitung des Schlosses nicht völlig zu erfassen. Das Freistädter Gut wurde von Graf György Erdődy (†1759) im Jahr 1720 erworben. Die Burg befand sich damals in einem von den Türkenkriegen und den Unabhängigkeitskämpfen Rákóczi belasteten Zustand befunden. Ihr Neubau darf um 1740 eingeleitet worden sein. Die erste bekannte schriftliche, wiewohl kurze Erwähnung der Kapelle ist in der *visitatio canonica* von 1755 nachzulesen; sie beschreibt ihre Ausstattung nicht. Die erste Quelle, die die Geburt Christi als Eigentum der Familie Erdődy darstellt, datiert von 1743, sie ist aber ein Gemälde, so ist ihre Deutung nicht ohne Schwierigkeiten. Das Bild (Abb. 6, 8, 11, 13.) wird jetzt im Vlastivedný múzeum in Freistadt bewahrt, seine Provenienz ist unbekannt, man weiß nur soviel, daß es sich im Jahr 1780 in der Schloßkapelle befand. Nach einer Inschrift (die auch das Datum der Fertigung mitteilt) an seiner Ecke links unten hat Ádám Rajcsányi das Programm des Bildes zusammengestellt. Rajcsányi war zu jener Zeit Archivar der ungarischen Hofkammer, der György Erdődy zur selben Zeit als Präsident vorstand. Der Maler des Bildes war vermutlich Matthias Fidler, der Hofmaler Erdődy's, der in demselben Jahr auch einen Stammbaum für den Grafen gemalt hat (Abb. 7.). Laut einer anderen Inschrift des Bildes (am Anfang der Bildlegende) stellt es die „Denkmäler der Frömmigkeit [pietas] des Königs Matthias Corvinus und der Familie Erdődy“ dar. In seiner Mitte ist der thronende Matthias zu sehen, gemalt nach dem Avers des königlichen Doppelsiegels von 1464 (Abb. 9). Unter ihm halten zwei Engel eine Urkunde mit dem gleichen Siegel. Der König überreicht mit seiner Rechten dem Erzbischof Tamás Bakócz ein Blatt, das für den Adelsbrief der Familie von 1459 steht (diesen Adelsbrief hat eigentlich nicht der Kardinal, sondern sein Bruder Bálint bekommen). Hinter Bakócz ist die als Altar gedeutete Darstellung des erzbischöflichen Siegels erkennbar (vgl. Abb. 12.), die laut der Inschrift den Altar der wohlbekannten Kapelle von Bakócz in Gran wiedergibt. Der König weist mit seiner Linken auf die Szene der Geburt Christi, die von zwei Engeln gehalten wird. Die einschlägige Erklärung ist leider größtenteils zugrunde gegangen, von seinen Überresten stellt sich nur heraus, daß das Schnitzwerk vom Grafen György Erdődy und seiner Gemahlin Terézia Esterházy zur öffentlichen Verehrung ausgestellt worden ist. Am oberen Rand des Gemäldes sind verschiedene Wappen zu erkennen, über dem königlichen Thron das von Ungarn und der Familie Hunyadi, über der Figur von Bakócz das des Kardinals, sowie über der Geburt Christi das erweiterte gräfliche Wappen der Familie Erdődy (das nach der Inschrift György Erdődy vertritt), und das der Familie Esterházy. Für den Verlust der das Schnitzwerk erläuternden Inschrift (die vielleicht auch die Provenienz der Geburt Christi mitgeteilt hat) vermögen uns die Worte über den Armen des Königs einigermaßen zu entschädigen. Über dem rechten Arm Matthias', d. h. in der Richtung zu Bakócz kann man die spiegelbildliche Inschrift „Dantur Erdődy's“ lesen; über seinem linken Arm, d. h. in der Richtung zur Geburt die Inschrift „Dabitur Erdődy's“. Die Worte gehen vom Matthias' Mund aus, und bezeichnen die Adelsverleihung im *praesens imperfectum*, so scheinen die Tempora sich nach dem Leben des Königs zu richten. Deswegen erweist sich das *futurum imperfectum* in dem auf das Schnitzwerk bezüglichen Text als relevant: nach seiner Regierungszeit ist ein Bildwerk in den Besitz der Familie gelangt, das ursprünglich vom König selbst gestiftet worden ist. Es sei daran erinnert, daß der Preßburger Hochaltar bereits 1734 eine Stiftung des Königs Matthias bezeichnet worden ist.

Der nächste Besitzer von Freistadt war Antal Erdődy, der älteste Sohn des Grafen György (1759–1769). Zu seiner Zeit wurde eine weitere *visitatio canonica* über die Schloßkapelle gefertigt. Nicht einmal diese beschreibt die Ausstattung, sie berichtet jedoch davon, daß die Kapelle etwa zwanzig Jahre lang von Franziskanerkaplanen gepflegt worden und jährlich am Festtag Mariä Himmelfahrt der Ort einer Wallfahrt sei. Danach darf angenommen werden, daß sich die Geburt Christi schon damals dort befand, denn bis zum beginnenden 20. Jahrhundert stehen Quellen zur Verfügung, die bezeugen, daß an diesem Tag Wallfahrten gerade zu unserem Bildwerk geführt wurden. Es ist wahrscheinlich, daß ebenfalls mit dieser Rolle des Schnitzwerks eine Eintragung des 1760, nach dem Tod des Grafen György aufgenommenen Inventars der Burg Smolenice (Szomolány; gleicherweise Eigentum der Familie Erdődy) welche im Zimmer der Gräfin ein „geschnitztes Freistädter Gnadenbild“ erwähnt, zusammenhängt.

Der nächste Besitzer des Schlosses war János Erdődy, der Bruder von Antal (1769–1789). Die nächste *visitatio canonica* der Kapelle erfolgte zu seiner Zeit, im Jahr 1780. Diesmal wird die Ausstattung ausführlich beschrieben, auch die Figurengruppe der Geburt Christi auf dem Hochaltar der Kapelle. Zum *Visitationsprotokoll* gehören noch zahlreiche Anlagen. Einer von ihnen, mehr als zwei Seiten lang, ist unserem Bildwerk gewidmet. Dieser Text, der hiermit in die kunstgeschichtliche Forschung eingeführt wird, enthält die wichtigste Information zur Geburtsgruppe (für den Originaltext siehe wieder den Anhang). Er bemerkt, daß sie als wundertätiges Bild geehrt wird, beschäftigt sich aber größtenteils mit dem früheren Standort und der ehemaligen Rolle des Schnitzwerks. Hier erfährt man, daß es vormals auf dem Hochaltar der Preßburger Martinskirche stand: „In magnifica Divi Martini Militis et Episcopi Basilica Posonii / In summo summi altaris et honoris loco“. Den *Visitator* interessiert an dieser Tatsache vor allem das Moment, daß die Geburt Christi ein Stück der Requisiten der ungarischen Königskrönungen gebildet hatte. Der Text sieht einen engen Zusammenhang zwischen der als mariologisch gedeuteten Ikonographie des Schnitzwerks und der Konzeption des *Regnum Marianum* im Hintergrund der Krönungen. Er macht sogar auf das Alter der Statuengruppe als auf einen Zeugen der Authentizität des Kultes der *Patrona Hungariae* aufmerksam. Er erwähnt die letzten Krönungen (die Karls III. [als Kaiser VI.] im Jahr 1712 und die seiner Frau Elisabeth Christine im Jahr 1714) auch im besonderen. Der Text spricht aber nicht über die Krönung von Maria Theresia, die schon vor dem neuen Altar von Donner stattfand. Er behandelt kurz auch diesen letztgenannten Altarbau, und würdigt länger György Erdődy sowie Terézia Esterházy, die anhand des Textes nach dem Abbau des alten Preßburger Altars die Figurengruppe der Geburt Christi in Verwahrung genommen haben.

Bereits der Umfang dieser sich mit dem Schnitzwerk beschäftigenden Anlage läßt die Selbstsicherheit beziehungsweise Informiertheit des *Visitators* spüren. Außer dem niveaувollen Gedankengut des Textes weisen die zahlreichen genauen Angaben über die Barockisierung des Preßburger Sanktuariums oder die hier vollzogenen Krönungen noch mehr in diese Richtung. Die Krönung von Maria Theresia folgte nur einige Jahre auf das Entfernen des mittelalterlichen Hochaltars, dem die Königinkrönung im Jahr 1714 um knapp zwanzig Jahre vorausgegangen war. Es ist beachtenswert, wie bewandert unsere *visitatio* in der Chronologie der ziemlich eng aufeinanderfolgenden Geschehnisse ist. Der Text ist 46 Jahre nach der Barockisierung des Preßburger Chors und um eine gleich lange Zeitspanne vor dem Erscheinen des Buches von Mednyánszky entstanden. Der derzeitige Besitzer von Freistadt, der im Jahr 1723 geborene Graf János Erdődy soll den spätmittelalterlichen Hochaltar der Martinskirche (obzwar nur als zehnjähriges Kind) noch selbst gesehen haben.

Durch die Gegenüberstellung der Beschreibungen des Preßburger Hochaltars einerseits und der Ausmaße des Reliefs der Geburt (Höhe: 206 cm, Breite: 118 cm, Tiefe: 51 cm) andererseits sind auch die einstigen Dimensionen des Retabels grob zu skizzieren. Der Schrein mochte nicht viel niedriger als



drei Meter gewesen sein, die ganze Breite des Retabels bei geöffneten Flügeln darf ungefähr acht Meter gemessen haben. Diese Größe entspricht zugleich der Breite des Preßburger Kirchenchors von etwa zehn Metern. Auf eine vollständige Rekonstruktion des Retabels haben wir kaum eine Hoffnung. Dennoch ist ein Denkmal erhalten geblieben, das mit großer Wahrscheinlichkeit, wenn auch ohne vollkommene Sicherheit, im Preßburger Hochaltar zu lokalisieren ist. In Velký Biel (Magyarbél) wird die Marienfigur aus einer Verkündigungsgruppe (im Preßburger Altarschrein ist ja auch eine geschnitzte Verkündigung neben der Geburt gestanden) bewahrt, die die neuere Literatur als die nächste Stilverwandte der Geburt-Christi-Gruppe vom mittelalterlichen Gebiet Ungarns betrachtet (Abb. 14, 16.). Diese Statue paßt sich der Freistädter Gruppe auch durch ihre Höhe von 150 cm an. Sie ist angeblich auf dem Dachboden der Preßburger Klarissenkirche gefunden worden, eine Magd soll sie zwischen den beiden Weltkriegen nach Velký Biel gebracht haben.

In Ungarn hat sich der Palatin Pál Esterházy, der Schwiegervater von György Erdődy, im Aufstellen mittelalterlicher Statuen aus seinen Schlössern als Gnadengestalt ausgezeichnet. Seine Stiftungen waren nicht nur Handlungen für sein eigenes Heil, sie strahlten ihr Licht auf die ganze Familie aus, die von ihm unterhaltenen Statuen bauen sich auch in die Geschichte der Sippe ein. Diese Aktivität des Palatins kann auch auf die zahlreichen marianischen Stiftungen von György Erdődy und Terézia Esterházy eine wesentliche Einwirkung ausgeübt haben. Eine der interessantesten dieser Stiftungen ist die Aufstellung der Figurengruppe der Geburt Christi. Auch im Kult dieses Werks treten die familiengeschichtlichen Beziehungen in den Vordergrund, aber (wie das Gemälde von 1743 darüber berichtet) in einer ganz besonderen Weise.

Auf dem Gemälde fällt die Betonung der Authentizität auf Schritt und Tritt auf. Ein Hauptmittel dieser Authentizität war die Verwertung der Siegel. Die Benutzung der Siegel als geschichtliche Quellen hatte auch in der Tätigkeit der Familie Erdődy ihre Vorgeschichte, gleichwohl hatte die Sphragistik den Verfasser des Bildprogramms, den Hofkammerarchivar Rajcsányi lebhaft interessiert. Von ihm hat sich eine umfangreiche Sammlung von Zeichnungen erhalten, deren größter Teil mittelalterliche Siegel darstellt. In dieser Sammlung (in ihrem gegenwärtigen Zustand wahrscheinlich eine Kompilation des 19. Jahrhunderts aus Rajcsányis Nachlaß) gibt es auch einige Blätter, die ähnlich dem Matthias am Freistädter Gemälde aus verschiedenen Herrschersiegeln jeweils die Figur eines Königs samt der als Thron gedeuteten rahmenden Architektur aus dem Kontext herausgelöst darstellen (Abb. 10.).

Das Programm des Gemäldes ist in der Analogie von Tamás Bakócz und György Erdődy begründet. Innerhalb dieser Analogie sind zwei Schichten auseinanderzuhalten, die Parallele wird beidemale auch von der betonten Symmetrie der Komposition unterstrichen. In einer Schicht ist das Analogon der Geburt Christi der angebliche Altar von Tamás Bakócz. Dieser Altar, beziehungsweise die Kapelle, die ihn beherbergte, war ein wichtiger Teil des Bakócz-Kultes im 18. Jahrhundert, man hat darin unter anderem einen Zeugen der vorbildlichen Frömmigkeit des Kardinals gesehen (übrigens war das Bild des sich unermüdet um die Sache der katholischen Kirche beeifernden Kirchenfürsten das Leitmotiv des Bildes von Bakócz im 18. Jahrhundert). Diese Kapelle ist im beginnenden 18. Jahrhundert auch ein Wallfahrtsort geworden. Die Inschrift, die an der Lünette des Bakócz-Altars zu lesen ist („Sancta Maria – Patrona Erdődyorum“) lenkt die allgemein gehaltenen Züge, die die Parallele zwischen dem Geburt Christi und dem Bakócz-Altar herstellen, unter die Rahmen der Familiencharakterologie; damit wird zugleich auch die Idee der (man könnte sagen) „Familia Mariana“ (die Flexibilität der Rahmen der katholisch-marianischen Identifikationsmöglichkeiten zwischen den Konzeptionen des „Regio Mariana“ und des „Regnum Marianum“ ausnützend) in den Gedankenkreis einbezogen. Dadurch wird die Analogie beider Altäre unmittelbar, dadurch

werden die „Monumenta pietatis“ zu handgreiflichen Zeugen der Kontinuität des Marienkultes, das heißt der katholischen Verpflichtung der Familie. Eine andere Schicht der Bakócz-Erdődy Analogie bildet die Parallele der Geburtsszene und des dem Kardinal überreichten Adelsbriefes, als der Geschenke des Königs Matthias. Diese Parallele wird von der unterhalb der Matthiasfigur angebrachten Urkunde präzisiert. Sie ist die Deklaration, die Matthias Corvinus und seine Anhänger am 10. Februar 1459 ausgegeben haben, um die Konspiration einer Adelsliga gegen den König abzuwehren. Der Text im Gemälde gibt das Original ziemlich getreu wieder, an seinem unteren Rand ist aber die Unterschrift des als Propst von Titel genannten Bakócz neben die des Königs gestellt. Zu dieser Zeit waren aber weder Tamás, noch sein Bruder Bálint Propst von Titel (später sollten beide diesen Titel erhalten), und mit den Ereignissen, die in der Urkunde verewigt sind, hatte keiner der beiden etwas zu tun. Durch diese Fälschung erscheint der Adelsbrief (er datiert ja vom selben Jahr wie die Deklaration) als Belohnung für die Loyalität des Bakócz. Gleichwohl hat sich der zur Zeit der ungarischen Unabhängigkeitskämpfe dem Wiener Hof treu gebliebene György Erdődy in der Gestalt des wider die Rebellen dem König Matthias treu gebliebenen Erzbischofs erkennen können. Die Parallele hat ihre Lebendigkeit, Wirksamkeit sowie ihre Eindeutigkeit dem Umstand zu verdanken, daß die Schenkung des Adelsbriefes und die des Schnitzwerks der Geburt Christi von demselben König vollzogen wird – es ist nebensächlich, ob Matthias dies zu seinen Lebzeiten oder seinen Willen beinahe drei Jahrhunderte vorausschickend durchführt.

Die Analogie zwischen Tamás Bakócz und einem gegenwärtigen Mitglied der Familie Erdődy ist mehrfach in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts aufgetaucht. Unser Fall ist jedoch der einzige, in dem der Gestalt Matthias' die Hauptrolle zukommt. Matthias ist übrigens in der familiengeschichtlichen Literatur der Zeit wenig präsent. Das kann kaum als überraschend gelten, hatte doch Tamás Bakócz seine Erfolge, seine Titel, die seinen Platz in der Erdődy-Charakterologie bestimmt haben, erst unter der Regierung Wladislaus' II. und Ludwigs II., also nach dem Tod Matthias', erworben. Es scheint, daß die betonte Darstellung des Matthias am Freistädter Gemälde eine einmalige Erscheinung war, die letzten Endes von den Matthias- und Beatrixwappen des ehemaligen Preßburger Hochaltars angeregt worden war. Gleichwohl fällt es auf, daß sich beide Schichten der Bakócz-Erdődy Parallele auf das dynamische Motiv der Aufnahme, der Neuaufstellung der Geburt Christi beziehen, nicht aber auf das statische Moment des bloßen Besitzstandes des Schnitzwerks. Das Relief vertritt sowohl als Stiftung (und als Parallele des Graner Altars) als auch als Schenkung (und als Analogon des Adelsbriefes) einen bestimmten Vorfall, der die Geburt in erster Linie zum Objekt, nicht aber zum Subjekt hat. Danach ist damit zu rechnen, daß diese persönliche, einmalige Rezeption des Schnitzwerks für die nächste Generation ihre Bedeutung verlieren würde. Zwei Denkmäler der Jahre um 1770–1780, der neue Baldachin des Hochaltars in der Freistädter Schloßkapelle und die bereits besprochene visitatio canonica der Kapelle vom Jahr 1780 scheinen diese Wandlung tatsächlich zu bezeugen.

Der Freistädter Altarbau (Abb. 18, 19, 21.), der die Figurengruppe der Geburt Christi aufnahm, ist wahrscheinlich um 1770 gefertigt worden. Die Figuren der hll. Stephan und Ladislaus, die diesen Altar flankierten, sind späte, provinzielle Varianten der Königsfiguren, die auf dem 1758–1759 gebauten Altar des hl. Johannes von Matha in der Preßburger Dreifaltigkeitskirche stehen (Abb. 22.). Jene Königsfiguren hat vermutlich Stephan Steinmassler, ein Nachfolger Georg Raphael Donners gehauen. Unmittelbar den Preßburger Hochaltar Donners zitiert der baldachinartige Aufbau des Freistädter Altars. Dieses Zitat soll offenbar auf den ursprünglichen Aufstellungsort der Geburt-Christi-Gruppe anspielen. Auffällig ist die Treue zur Darstellung der ungarischen Königskrone, jenes Motivs also, das dem Altar von Donner den Charakter des Krönungsaltars verliehen hat. Es lenkt die Aufmerksamkeit in besonderer Weise darauf, daß unser Schnitzwerk an dem durch



die Altararchitektur wachgerufenen Ort zu den Requisiten der Königskrönungen gehörte. Die Gegenwart der heiligen ungarischen Könige (besonders Stephans) läßt weiterhin die Allusionen erahnen, die sich zwischen der Zeremonie mit der Maria dargebotenen Krone und dem die Jungfrau darstellenden Altar ergeben. Wie wir gesehen haben, werden gerade diese Gedanken im einschlägigen Anhang des Visitationsprotokolls von 1780 hervorgehoben. Auch beim Umfang dieser Beilage dominiert die Würdigung der gemeinsamen Vergangenheit der Geburt-Christi-Gruppe und der Krönungen, und damit verknüpft der Korrelation der mariologischen Ikonographie einerseits und der Konzeption des Regnum Marianum andererseits. Auch hier erscheinen zwei wichtige Motive des Gemäldes von 1743, u. zw. daß die Figurengruppe von König Matthias herrührt, und daß sie von György Erdődy und Terézia Esterházy in Freistadt aufgestellt worden ist. Der Gedanke ist aber nicht mehr da, der 1743 das Interesse der Verbindung beider Informationen hervorgehoben hat; die Parallele zwischen György Erdődy und Tamás Bakócz ist verschwunden. Das Gedankengut, das im Hintergrund des Altar Baldachins und der visitatio canonica steht, bewegt sich in einer viel weniger persönlichen, allgemeineren Ebene. Dieses Gedankengut hat das Schnitzwerk nicht mehr zum Objekt, sondern zum Subjekt. Es geht damit einher, daß es seine Heilkraft auf jeden ausstrahlen kann, der sich seinen Verehrern und Beistehern anschließt, vor allem aber auf seinen Besitzer, den Sicherer seines Kultes, den jeweiligen Bewohner des Freistädter Schlosses.

Die im Gemälde von 1743 verewigte Rezeption der Statuengruppe hat ihre Aktualität für die Zeit zu Beginn des 19. Jahrhunderts endgültig verloren. Dazu hat auch der Prozeß beigetragen, im Laufe dessen die für das Programm des Gemäldes von 1743 maßgebliche Geschichtsbetrachtung, die Distanz zwischen Gegenwart und Vergangenheit durch Analogien überbrückt hatte, durch eine neue Anschauung abgelöst wurde. Die beiden Grundelemente dieser Geschichtsauffassung (von Friedrich Meinecke Historismus genannt) sind die

Voraussetzung der Entwicklung und die Aufgliederung dieser Entwicklung zu individuellen (persönlichen, sogar auf einzelne Gegenstände bezüglichen) Werdegängen. Diese Anschauung läßt sich in den Schriften von Alajos Mednyánszky (der übrigens zum engsten Kreis Joseph von Hormayrs gehörte) wohl nachweisen, und findet sich auch im Hintergrund der Aktivität József Erdődys, der in den Jahren 1789–1824 Freistadt im Besitz hatte. Sie hatte zwei Folgen, die auch die Beurteilung der Geburtsgruppe entscheidend beeinflußt haben. Einerseits hatte die, im Gemälde von 1743 herausgestellte Parallele zwischen Tamás Bakócz und György Erdődy für Mednyánszky und seine Generation kaum mehr etwas zu sagen. Zugleich ist der Weg zur Deutung der Darstellung als Ereignisbild frei geworden. Diese szenenartige Lesung des Bildes stimmt mit der von Mednyánszky dargelegten Fassung der Geschichte des Schnitzwerks genau überein.

Andererseits hat sich dieselbe Geschichtsbetrachtung, die ein Hindernis vor dem Verstehen des sich auf Analogien begründeten Programms bedeutet hat, den neuen Hauptfiguren der Geschichte des Bildwerks zugewandt. Nachdem sich die Geburt aus dem Zusammenhang der Familiencharakterologie herausgelöst hatte, forderte sie eine eigene Geschichte, die desto edler sein konnte, je älter sie war und je enger sie mit glorreichen Einzelheiten der vaterländischen Vorzeit verknüpft war. In Verbindung mit der Freistädter Geburt hat Mednyánszky beide dieser Werte erwähnt: seiner Meinung nach ist das Werk vor allem „als Erzeugnis der Zeit, der es angehört, und der Namen, die sich daran knüpfen“ wertvoll. Mednyánszky hat 1824 in einer anderen Veröffentlichung bekannt, wie sehr er nach solchen Erzeugnissen lechzte: „der Denkmahle aus jener Zeit [d. h. aus dem corvinianischen Zeitalter], die einen eigenen nicht unwichtigen Abschnitt in Ungarns einstiger Kunstgeschichte einnehmen wird, gibt es ohnedieß wenige, ein Verlust, der erst in unseren Tagen recht fühlbar geworden ist“. In dieser Situation vermochte die Freistädter Schloßkapelle eine anziehende Hilfe zu bieten.







## CSÁNYI KÁROLY (1873–1956), A MUZEOLÓGUS

### HARMINC ÉV AZ IPARMŰVÉSZETI MÚZEUM TÖRTÉNETÉBŐL AZ ADATTÁRBAN ŐRZÖTT IRATOK TÜKRÉBEN

„Tízórais táskával a vállán, hófehér szakállától övezett, egészségesen rózsaszín arcával, mosolygó bölcsességével, kifogyhatatlan szójátékaival be sokat láttuk hófúvásos télben, illatos tavaszban, rebbenő melegben műemlékek felé igyekezve, azokat rajzolva, fényképezve, részleteiket kémlelve, szépségeiket megbeszélve. Vajon felrévolett-e előttiünk, hogy ez a robusztus aggastyán tulajdonképpen egyenrangú az emlékekkel, melyeket oly gonddal vizsgál, s épp ezért ugyanolyan szeretet illeti meg, mint ami belőle árad feléjük?”

(Genthon István: In memoriam Csányi Károly. Művészettörténeti Értesítő 1956, 189.)

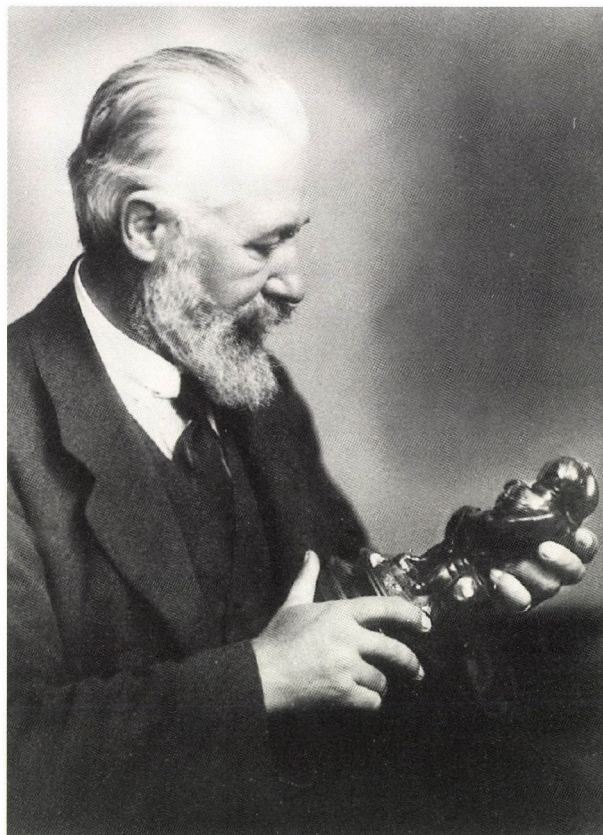
1996-ban volt negyven éve, hogy Csányi Károly meghalt, s Genthon István idézett nekrológja óta csupán egyetlen rövid írás méltatta munkásságát [1] az Országos Műemlékvédelmi Hivatal Tervtárában őrzött építéstörténeti tanulmányi gyűjteményéről szólva. Hagyatéka – fotókkal, saját kezű rajzokkal illusztrált jegyzetei – az előbb említett Tervtár és az Építészeti Múzeum mellett az Iparművészeti Múzeum Adattárának birtokában van.[2] E jegyzetek tudománytörténeti értéke vitathatatlan – jelentőségükre csak a részletes feldolgozás után derülhet fény, hiszen azóta pusztult, megromlódott, elveszett tárgyak, épületek látványát és adatait is fellelhetjük bennük. Mint minden művészettörténettel foglalkozó tudós, természetesen Csányi Károly is nyomtatásban megjelent írásaiból ítélte meg. Kutatásainak eredményeit több nemzedék hasznosította, részben az iparművészet egyes tárgycsoportjaira – ex libris és kisgrafika, erdélyi szőnyeg, csipke, érem és plakett, ezüst- és vas-munkák stb. – vonatkozó cikkei.[3] rövid tanulmányai, részben pedig összefoglaló, kézikönyv értékű munkái [4] alapján, s nem utolsó sorban több évtizedes oktatói tevékenysége révén. Most mégsem ezek méltatását vállalom. Csupán szűk szakmai berkekben ismert, s éppen ezért talán „intim”, a nyilvánosság elé ritkán kerülő adatokra támaszkodva szeretném ismertetni életének azt a harminc évét, amelyet az Iparművészeti Múzeumban töltött. Példás muzeológust, tán még pontosabb a rég használt megnevezés: *múzeum őrt* tisztelhetünk személyében. Az irattár hivatalos feljegyzései a személytelennek tűnő nyelvezet ellenére elárulják ezt, s nem utolsó sorban kirajzolják a múzeum huszadik századi történetének egyik legfontosabb korszakát.

Csányi Károly Győrben született, ácsmester fia volt. Bizonyára e hely és e mesterség is szerepet játszott abban, hogy építész lett, s az építészetben belül is a műemlékek, az egyes történeti stílusok sajátosságai érdekelték. 1896-ban fejezte be tanulmányait a Műegyetemen.[5] Első nagyobb tanulmányát a gyulafehérvári székesegyházról írta (1899). Steindl Imre mellett végigkísérte az Országház építését, s tapasztalatairól, mesterének teljesítményéről Birchbauer Károly közreműködésével, kiváló minőségű fotókkal bőven illusztrált monográfiában számolt be.[6]

A fiatal adjunktus munkáját és stílusjegyek iránti érzékenységét Radisics Jenő, az Iparművészeti Múzeum főigazgatója ismerhette, hiszen 1890-től tanított a műegyetemen. Talán kedvelt tanítványa volt, s e kapcsolatnak köszönhető, hogy mikor Mihalik József múzeumőrt a kassai műgyűjtemények rendezésével megbízták, s a feladat miatt hosszabb szabadságolást, s budapesti múzeumi munkája alól felmentést kért, a főigazgató Csányi

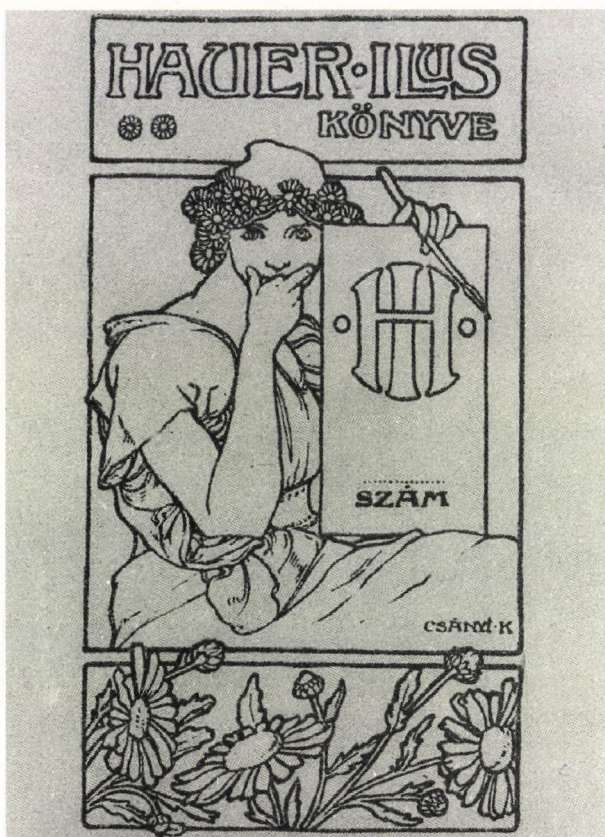
Károlyt kérte fel helyettesítésre. 1902-től fizetés nélküli helyettes múzeumőr címmel – de nem teljesen javadalmas nélkül [7] – dolgozott, 1904-től [8] kinevezve, státusszal és rendes fizetéssel bíró alkalmazottja lett a múzeumnak. Már az első múzeumban töltött évében, az 1902-ben rendezett, nevezetes *Brit iparművészet* című kiállítás kivitelezésének s szervezésének munkálataiban is részt vett. Radisics Jenő szavai elárulják, milyen nagyra becsülte Csányi közreműködését:

„A Schenker és Trsa szállítócég főnöke nálam járván, sürögös szükségességét jelentette ki annak, hogy a brit iparművészeti kiállítási tárgyaknak az »Adria« gőzöseire való berakásánál Fiumében a múzeum tisztviselői közül olyan egyén fel-



1. Csányi Károly, az Iparművészeti Múzeum igazgatója, műegyetemi tanár arcképe, 1932–34





2. Ex libris, „Hauer Ilus könyve”, jelzett: Csányi K. Budapest, Iparművészeti Múzeum

ügyeljen, aki a ládák rendeltetési helyét, tartalmát ismeri .... Ezen célból Csányi Károly építész, az iparművészeti múzeum helyettes őrét küldtem ki, mint a ki annak idején kicsomagolta, a kiállítási pavilont felállította és lebontotta és ugyancsak felügyelt a visszacsomagolásra. Felügyelete alatt rakták be Fiuméban az »Adria« társaság Duna és Syria nevű gőzöseire a brit iparművészeti tárgyak közel 200 ládáját. Csányi kiküldetése az iparművészeti múzeum reputációja érdekében szükséges volt ...”[9]

A brit iparművészeti kiállítás maradandó élményt, ízlését orientáló tapasztalatot jelentett a fiatal szakembernek. Múzeumi munkája mellett – nemzedékének később híressé vált személyiségeihez – Koós Károlyhoz, Kozma Lajoshoz hasonlóan nem maradt a szűken értelmezett szakmai határokon belül – kisgrafikákat, a század fordulója után egyre népszerűbb ex libriseket, cégérhirdetést és tipográfiai tervezést, a Magyar Iparművészet folyóirata számára címlapterveket és műtárgyakat megörökítő könyved, vonalas illusztrációkat is készített,[10] bár nem tört művészi babérokra. Leginkább személyes ismeretség, barátság, szakmai kapcsolat indokolta e rajzok elkészítését, de ezen a területen sem volt amatőr [11] – mindig figyelembe vette az alkalmazott technika lehetőségeit, s fölényes rajztudása, amely az igénytelen tanulmányrajzokon is szembetűnő, meggyőzte a kortársakat is. Grafikai munkáit a brit, ill. angolszász minták által megerősítve elegáns funkcionalizmus, architektonikus arányérzék, s az uralkodó szecesszió túlzásait a hagyomány medrébe terelő mértéktartás jellemzi, s néha ugyanaz a bölcs humor, amely népszerűsítő írásait is fűszerezte.

Bizonyára nem véletlen, s érdeklődésének megfelelő személyes kapcsolatok is indokolták, hogy az 1906-ban az Országos Gyermekvédő Liga kezdeményezésére az Iparművészeti Múzeumban megnyílt jótékonyági kiállítást Barta Ernővel együtt Csányi Károly rendezte, a katalógust szerkesztette s egyben szerzője is volt a Glück Frigyes gyűjteményét méltató rövid írásnak. Ez a kis tanulmány mintegy előre jelezte azt a mindkét érdekelt fél számára, de különösen a múzeum közönsége számára gyümölcsöző kapcsolatot, amely – Radisics Jenő hú tanítványaként – Csányi és az amatőr gyűjtők, azaz a legjobb értelemben vett műértők, *connoisseurs* közt a későbbiekben kialakult.

Radisics Jenő koncepciója szerint mint minden múzeumi őr, Csányi munkájához is hozzátartozott az ún. munkáselőadások megtartása, amelyek alkalmával az iparművészet történeti és kortárs értékeit vonzó és közérthető nyelven kellett bemutatnia és értelmeznie. Az előadások – melyek felölelték az európai és távolkeleti művészetet a iparművészeti múzeumban őrzött tárgyak alapján[12] – eredménye két, nyomtatásban megjelenő munka, amelyek szintén tanúskodnak szerzőjük elkötelezettségéről. A *családi ház* [13] és a *Lakásaink berendezése* az eklektikus polgári ízlésről szellemesen, annak ficamait gyengéden kipellengérezve írt, s példaként az angol ízlést állította: „A célszerűsége való törekvés, a valódi anyagok alkalmazása a technikai hazugságok elkerülésére vezetett. Régi szabály nálunk, hogy a finomság erővel és becsületességgel párosuljon.... Nálunk a legtöbb lakásból száműzve van a művészet. Pedig a lakásra is érvényes az, hogy a díszítés halmozása még nem művészet.”[14]

Talán a szükség is közrejátszott abban, hogy a főigazgató Csányit mint építési tudással rendelkező, s a gyűjtemény biztonsága iránt elkötelezett szakembert a múzeum érdekében igénybe vegye. A kedvelt munkatárs családi helyzete – 1905-ben született Ilona lánya – indokolta azt a jövedelemkiegészítéssel is járó megbízatást, amelynek tanácsadói szerepét Csányi addig is betöltötte. 1906-ban az Iparművészeti Múzeum műszaki felügyeletére hivatalosan felkérték, évi ötszáz korona javadalmazás ellenében. Munkája nem volt egyszerű, a problémák kísértetiesen hasonlítottak mai nehézségeinkhez. 1907-ben súlyos gombafertőzés támadta meg az újonnan lera-



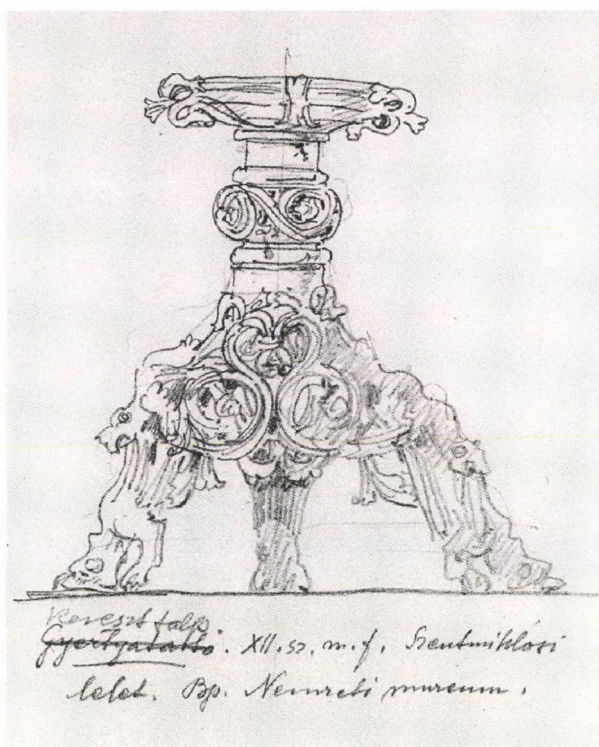
3. Ex libris, „Csányi Iluska könyve”, jelzett: Cs. K. Budapest, Iparművészeti Múzeum



kott padlókat, s ekkor Csányi Károly mint gombaszakértő sikeresen közreműködött.[15] A napi karbantartási munkák – festés, mázolás, terazzo felújítás, a homlokzat vízlevezető bádogainak javítása, a központi fűtéssel járó problémák –, valamint a Ráth Múzeum romló állapotának megszüntetése, a lehető legolcsóbb áron, de megbízható cégek közreműködésével, sok időt és adminisztratív munkát igényeltek.[16] Munkáját sikeresen végezhetette, hiszen az I. világháborúban teljesített katonai szolgálata után, 1917-ben újra őt bízták meg e feladattal, s a húszas években is folytatta ezt a tevékenységet.[17]

Építész szakértelmének és ízlésének elismerése volt az a megbízás is, amelyet Radisics Jenő ajánlásával kapott a földművelésügyi minisztériumtól: a budafoki ún. királyi pincemesteri tanfolyam borkóstoló helyiségének „művészi tervezet szerinti” elkészítése üvegablakok, falburkolat, stukkók, egyedi ajtó- és ablakkeretek beépítésével, a vonatkozó árajánlatok összegyűjtésével, ill. a kivitelezés felügyeletével együtt.[18]

Csányi grafikus, tervezői és építész tevékenysége fontos ugyan, számunkra mégis nagyobb jelentőségűek azok a dokumentumok, amelyek igazolják, milyen mértékben járult hozzá a gyűjteménygyarapításhoz, s egyúttal az iparművészeti tárgyakkal kapcsolatos szakértői működését bizonyítják. A múzeum gyűjteményében szerzett gyakorlata után Radisics Jenő gondoskodott arról, hogy rátermettnek bizonyuló munkatársa élő tapasztalatot szerezzen. Számított is a sokszor fáradságos utazásokkal járó munkára: a levelek alapján ígéretesnek tűnő tárgyak megtekintése, véleményezése a fiatal múzeumi őr gyakori feladatai közé tartozott. Ezeknek a kiszálásoknak lett az eredménye az a tanulmányi gyűjtemény, amely hagyatékának nagy részét képezi, hiszen az utak alkalmával nem csupán a közvetlen feladatra szorítkozott. Genthon István meleg szavú nekrológiájában szinte attribútumként megjegyzett „fízórais táská” nem véletlen. Csányi útiszámlái mindig csak a legszükségesebb költségre szorítkoztak, valójában csak a jegyek árát tüntette fel bennük. Beutazta szinte egész Magyarország területét, fel sem sorolható az összes helység, ahol járt. Példaként csupán néhányat említek. 1903-ban Noszvajra ment, hogy a református templom mennyezetét megvizsgálja. Igen rossz állapotban találta, korhadt és szüetelt volt, s véleménye szerint sem művészi érke, sem a szállítás költségei nem álltak arányban az egyházközség által érte kívánt összeggel – így Radisics eltekintett a megvásárlásától.[19] 1905 januárjában sürgősen Bécsbe kellett utaznia egy 14–15. századnak mondott asztaldísz ügyében, hogy ott Egger Henrik megvizsgálhassa [20] – mint kiderült, hamisítvány volt. Ugyanebben az évben Székesfehérvárra ment, a múzeumnak vásárlásra felajánlott iparművészeti tárgyak megtekintése és véleményezése céljából.[21] Szintén 1905-ben volt Nyársárdon (Sáros megye) egy, a plébániatemplomban lebontásra ítélt 18. századi oltár esetleges megvétele okán.[22] Egy érdekesnek tűnő szekrény, illetve más bútordarabok miatt Aszódra, majd a következő év januárjában Temesvárra utazott. Előbbi esetben múzeumba nem illőnek tekintette a tárgyakat, míg az utóbbi 18. századi szekrényről Csányi véleménye alapján Radisics Jenő így írt a minisztériumnak: „A szekrényről felvett fénykép annak érdekes voltát feltűntette ugyan, de a részletekre vonatkozólag nem nyújtván kellő tájékozást megtekintésére Csányi Károly múzeumi őröt küldtem ki, a ki azt magyar munkának és méltónak találta arra, hogy az a múzeum részére megvásároltassék, a mi meg is történik.” [23]



4. Tanulmányrajz Csányi Károly hagyatékából. Felirata: „Keresztalaj XII. sz. m.f. Szentmiklósi lelet. Bp. Nemzeti múzeum, ragasztva, grafit. Jelzett: Cs.K. Budapest, Iparművészeti Múzeum, Adattár, ltsz.: KRTF 135. Vétel Csányi Ilonától, 1958

Nem csupán a hazai, hanem a külföldi tapasztalatszerzésre, s megelőző tapasztalatainak kamatoztatására is módja nyílt. 1905-ben a múzeum képviselőjében Liège-be utazott, oktatói és a múzeum gyűjteményét népszerűsítő tevékenysége elismeréseképpen.[24] Jellemző Radisics szemléletére az alábbi indoklás, amellyel Csányi 1906 nyarán, szabadsága idejére tervezett tanulmányútjához kérte a felsőbb hatóság hozzájárulását: „A múzeumi ügymenetből szükségszerűen folyik, hogy a mennyiben a tisztviselők ismereteiket utazás és összehasonlítás útján gyarapítani képesek, ennek mindég az intézet látja hasznát. Különösen fontosnak tartom, hogy a tisztviselő a szakmájába vágó eseményekről állandóan tájékozódva legyen, aminő például egy nemzetközi kiállítás, mint a mostani milánói.. Ezért tehát nevezett kérését ... helyesnek és célszerűnek, a múzeum érdekében valónak találok, s részemről melegen pártolom.” Ugyanilyen érvekkel kísérte az 1908-ban igényelt külföldi útisegély kérelmezését,[25] mindkét esetben sikerrel. A hazai utak sem maradtak el: Ungvárra és a közelében lévő Órdarmára, valamint Tarnócra, a református egyház által megvételre felajánlott tárgyak szemrevételezése céljából ment el, s ott figyelemre méltó műveket talált.[26] Ezt az útjelentést már mint igazgató őr írta alá a főigazgató távollétében. Kinevezési okiratát 1908. március 23-án vette át.[27] A megfizetendő cím adományozása mellett fizetése is emelkedett, pótlékaival együtt évi 6000 koronára. Az igazgató őr címe s a hozzá tartozó javadalmazás jelzi Csányi Károly megbecsülését, amelyet gyarapodó közéleti szereplése is mutat. Már 1906-ban ő képviselte a múzeumot a Múzeumok és Könyvtárak Országos Tanácsának közgyűlésén, 1908-ra pedig jeles tagja lett a Magyar Országos Képzőművészeti Tanács építőművészeti

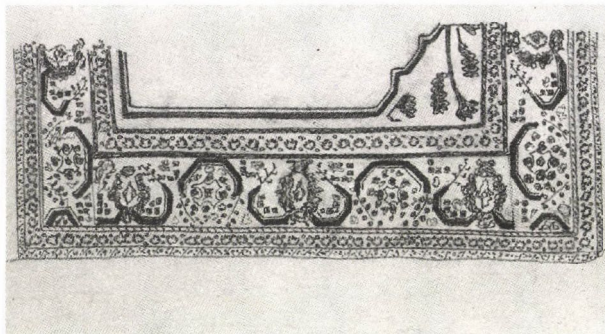


szakosztályának éppúgy, mint az iparművészeti szakosztályának.[28] E megbecsülés többek között annak a szakértői tevékenységnek köszönhető, amely az iparművészet szinte minden ágára kiterjedt, s amely tevékenység során magángyűjtőkkel és nagy gyűjteményekkel ismerkedett meg – ez a kapcsolat a későbbiek során igen termékenynek bizonyult. Példaként e korai évekből csak néhányat érdemes megemlíteni, jelezvén, mennyire sokoldalú tájékozottságot igényelt ez a munka. Porcelánok meghatározására kérték fel 1906-ban, s ennek kapcsán a bécsi jegyeiről részletesen írt válaszlevelében. Csipkegyűjtemény bírálatát is elvégezte, s babagyűjteménnyel is kellett foglalkoznia.[29] 1907-ben részt vett a Radisics Jenő által szervezett *Amateur gyűjtemények* című kiállítás munkáiban, a tárgyak leírásában s a kiállítás katalógusának szerkesztője is volt. Ugyanebben az évben a Nemzeti Szalonban rendezett érem- és plakettkiállítás lajstromát is szerkesztette.[30]

Egyik legjelentősebb feladata dr. Bubics Zsigmond püspök hagyatékának felmérése volt. Méghozzá igen csak kényes feladat, hiszen a kassai püspökség javadalmának utóda jelentős követelést támasztott a budapesti Bristol szálló pincéjében őrzött nyolc láda műtárgy tulajdonjoga, illetve értéke tekintetében. Csányi Károly készítette a leltárt és becsülte fel a tárgyakat ügyvéd és Bubics püspök volt magántitkárának jelenlétében, miközben nem mulasztotta el, hogy az Iparművészeti Múzeum gyűjteménye számára fontos, hézagpótló, magyar vonatkozású műtárgyakra – 37 darab, 8400 korona értékben – felhívja igazgatója figyelmét.[31] Mikor ezeket a műtárgyakat Bubics Zsigmond tiroli kastélyából származó darabokkal együtt a bécsi Dorotheumban 1907-ben előreveték, hogy a püspöki javadalmi igényt kielégítsék, Radisics Jenő már felkészült a vásárlásra,[32] így számos becses mű került a múzeum tulajdonába.

Nem volt ilyen szerencsés Csányi látogatása 1909-ben, a gróf Festetics család sárvári kastélyában tartott árverésen, beszámolója szerint ott a múzeum gyűjteményeinek gyarapítására alkalmas tárgyat nem talált.[33] Ugyanebben az évben történt, hogy nemcsak mint szakértő járult hozzá a gyűjteménygyarapításhoz: Csányi Károly első ajándéka az Iparművészeti Múzeumnak egy 18. századi hímzett kabát és mellény volt.[34]

Az 1909. év abból a szempontból is fontos volt, hogy Csányi kísérte el Radisics Jenőt Királyfára, amikor a neves főigazgatót felkérték Pálffy János gróf hagyatékának



5. Tanulmányrajz Csányi Károly hagyatékából.  
Felirata: „Imaszőnyeg, anatóliai török, XVIII. század”.  
Pausz kartonra ragasztva, grafit.  
Budapest, Iparművészeti Múzeum, Adattár, ltsz. KRTF 241



6. Kanáltartó, ön. Osztrák, 18. század második fele.  
Budapest, Iparművészeti Múzeum, ltsz. 16.755.  
Procopius Béla ajándéka, 1927

felmérésére. Így a kastélyban lévő gazdag gyűjteményt még eredeti helyszínén és állapotában láthatta. Igen jellemző Radisics szemléletére, ahogy megragadta ezt az alkalmat is munkatársai tapasztalatainak gyarapítására. A kultuszminiszterhez intézett, július 26-án kelt levelében megindokolta, miért kér lehetőséget az összes múzeumőr számára a tanulmányi látogatásra:

„Néhai Pálffy János gróf hagyatékának leltározásakor betekintést nyerhettem a múkincsekben páratlanul gazdag gyűjteményekbe, mely az egyes kastélyokban és palotákban más-más koroknak szinte kifogástalanul teljes és összhangzatos képét adják, oly módon, hogy az másutt ilyen tökéletes egészet nyújtó képen alig, vagy egyáltalán nem látható. ... Így a bajmóci kastély és múkincsei a középkori és renaissance művészet, a királyfai kastély és múkincsei a XVIII. századi barock művészet, a bazini kastély és múkincsei a késő XVI. és kora XVII. század ... német művészetnek, a pozsonyi palota a francia XV. és XVI. Lajos korabeli művészetnek nyújtja tanulságos képét. .... Tekintettel arra a körülményre, hogy néh. Pálffy János gróf végrendelete esetleg pör tárgyát is képezheti, az az eset is elképzelhető, hogy a múkincsek szétszétvárra kerülnek, addig is, a míg a hagyaték a végrendeleti végrehajtók kezelése alatt áll kívánatosnak tartanám, hogy a vezetésem alatt álló múzeum összes tisztviselői, szám szerint heten, még az idő alatt megtekinthetnék e gyűjteményeket, a míg a leltározással el vagyok foglalva ... Az ilyen teljes és minden tekintetben magas művészi nívóan álló gyűjtemények tanulmányozása a múzeum tisztviselőire és egyszersmind az intézet szempontjaiból, rendkívül gyümölcsözőtettő és tanulságos.”[35]





7. Frószekrény, dióborítással, jávor és paliszander berakással.  
Osztrák vagy magyar, 18. század második fele. Budapest,  
Iparművészeti Múzeum, ltsz. 16.995. Procopius Béla ajándéka, 1927

Tán hosszú az idézet, de fontos, mert itt nyert először formát a történeti szobasorozat kiállításának gondolata, amelyet Radisics Jenő utolsó éveiben tervezgetett, s amely elgondolás Csányi elkövetkező éveit is befolyásolta. A múzeum 1913-ban a minisztériumi engedélyt is megkapta a nagyszabású tervhez.[36] Mikor kitört a háború, a kiállítás előkészületei, az adatgyűjtés már igen előrehaladt, s a megvalósítás, a kiállítás tervezése és kivitelezése következett volna. Csányi Károlyt mint tartalékos hadnagyot az elsők közt hívták be katonai szolgálatra 1914 szeptemberében a déli hadszíntérre. Az igazgató mindent elkövetett, hogy közvetlen munkatársát a szolgálatból felmentesse, hivatkozva munkájának nélkülözhetetlenségére. Valóban, Csányi Károly számos kiállítás rendezésében közreműködött; rátermettségét a háború kitörése előtt utoljára rendezett erdélyi török szőnyegek kiállításán is bizonyította.[37]

A levelek hivatalos hangneme ellenére megható az az igyekezet, amellyel Radisics Jenő a háborús nehézségek mellett is ragaszkodott a tervbe vett, s már egyszer engedélyezett kiállítás létrehozásához, s az ehhez nélkülözhetetlennek tartott munkatárs katonai szolgálat alóli felmentéséhez.[38] Csupán egyetlen kiragadott részlet illusztrálhatja ezt az igyekezetet: „Az előmunkálatok műszaki vezetője Csányi Károly volt, az Intézet igazgató-őre, aki a háború kitörése óta a déli harctéren teljesít szolgálatot és aki

jelenleg mint népfőlkelő főhadnagy a belgrádi k.k. Baudirektionnál működik. Az említett szobasorozat érdekében velem együtt beutazta az ország legnagyobb részét, tanulmányozta a külföld hasontermészetű alkotásait, gyűjtve adatokat s mind azt, amire szükség van, hogy a szoba-sorozat céljának megfelelően, az ország tanulságos látványossága, a magyar lakásberendezés történeti fejlődésének alapvető dokumentuma, a Múzeumnak pedig elsőrangú disze legyen ...” dr. Thallóczy Lajos, Szerbia főkormányzója ezt válaszolta: „... az így nem fog menni. Sajnálom, mert az illető tényleg becses ember.” [39] Ugyanez év decemberében, Csányi nélkülözhetetlenségére hivatkozva, az igazgató újra megpróbált felmentést kieszközölni munkatársra számára. Radisics Jenő 1917. január 4-én meghalt, de erőfeszítéseinek eredményeként a honvédelmi miniszter március hó 11-én hozott döntésével „Csányi Károly népfőlkelő hadnagyot, az Orsz. M. Iparművészeti Múzeum osztályigazgatói címmel és jelleggel felruházott igazgatóőrét [40] a népfőlkelési szolgálat alól bizonytalan időre felmentette.” [41]

Hazatérése után a tervezett nagyszabású kiállítás munkálatainak szentelte idejét. Szeptemberben ebből a célból Végh Gyulával – az új főigazgatóval – és Layer Károllyal együtt a fraknoi Eszterházy-kincstárat „behatóan áttanulmányozták”, Győrben és Sopronban több stukkós mennyezetet vizsgáltak meg, s közülük választottak néhányat, amelyet a történeti szobasorozat díszítéséhez le akartak másoltatni. Csányi röviddel ezután tett pozsonyi, nagyszombati, alsólóczy és veszprémi útjairól értesülünk az úti számlákból.[42] Majd Győrben a bencések tálaló helyiségének és Kőszegen a múzeum tulajdonában lévő régi jezsuita patika felmérése volt a dolga, szintén a szobasorozat ügyében.[43] Ugyanakkor az őn és kerámiajegyek már korábban – hiánypótló kézikönyv készítésének igényével – megkezdett gyűjtését sem hagyta abba, s minden alkalmat megragadott, hogy a vidéki múzeumokat, egyházakat e célból meglátogassa.[44] Még a háború előtt engedélyezett hollandiai tanulmányútjának – amely 1914-ben elmaradt – fel nem használt útiköltségét is erre fordította.[45] 1918 tavaszán Szerbiába utazott, ahol nagy mennyiségű fényképet akart készíteni, s ezért 35 csomag filmet igényelt.[46]

Ahogy a világháború, az 1918–19-es politika események sem kedveztek a múzeumi munkának. A napi sürgető feladatok miatt sokáig háttérbe szorult a kutató



8. Szelence vésett számlapos órával, ezüst. Angol, 18. század közepe.  
Jelzett: Cabrier, London. Budapest, Iparművészeti Múzeum,  
ltsz. 16.783. Procopius Béla ajándéka, 1927





9. Kávékészlet csészéje aljjal, porcelán. Bécs 1780–1790. Jelzett.  
Budapest, Iparművészeti Múzeum, ltsz.: 17.243–252.  
Özv. br. Hatvany Józsefné ajándéka, 1926



10. Vert csipke. Brüsszel, 17. század első fele.  
Budapest, Iparművészeti Múzeum, ltsz. 17.203.  
Özv. br. Hatvany Józsefné ajándéka, 1927

tudósi munka, a szakmai vágyak teljesítése. Végh Gyula is ezt érezhette, mikor 1918 október 3-án gr. Zichy János vallás- és közoktatásügyi miniszternek szóló bizalmas jelentésében megvallotta, hogy a múzeum legértékesebb műtárgyait – az összes ötvösműveket, báró Jósika Samu letétjét és gróf Bánffy György megőrzésre átvett családi kincseit – a mellékelt térképen megjelölt elfalazott föld alatti folyosóban elhelyezte.[47]

A Nemzeti Tanácsnak, a Károlyi-, majd a Berinkey-kormányának a háború befejezése, a békekötés, az ország önállósága és gazdasági feladatok elég gondot adtak, semhogy idejük vagy módjuk lett volna a múzeumokkal foglalkozni. Csupán egyetlen intézkedésben van nyoma a gondoskodásnak, éspedig a közhivatalnokok státuszrendezésével kapcsolatban.[48] Annál nagyobb szabású koncepcióval indult a Forradalmi Kormányzótanács, a kultúra terén Lukács György közoktatásügyi népbiztos vezetésével.[49] Bár kissé profán gondolat ekkora politikai és ideológiai változások mellett a tisztviselők fizetésével és presztízsével foglalkozni, mégis említésre érdemes, hogy a Berinkey-kormányának már nem volt ideje érvényesíteni határozatait, s a Forradalmi Kormányzótanács is csak rendeletet tudott kiadni a köztisztviselők címe és rangja tárgyában. A végrehajtásra már nem volt módja, a gyakorlati problémák megoldása pénzügyi feltételek hiányában elhalasztódott.[50] A státuszrendezés természetesen csak része volt annak az igen nagy horde-rejű ideológiai és intézményi változtatásnak, amelyre március 21 után az új kormányzat készült. A kulturális javak ún. társadalmasítása, azaz állami kisajátítása nem csupán a tulajdonviszonyok átalakításának kérdése volt. Az elv – bár még a felvilágosodás öröksége, enciklopédiájának hagyománya – a műveltség közkinccsé tétele, illetve ennek elősegítése, s ez óhatatlanul együtt járt a már meglévő polgári intézmények, köztük a múzeumok funkciójának átértelmezésével. Csányi Károly helyzeténél fogva kénytelen volt tevékenyen részt venni e néhány hónap eseményeiben, részben a ráruházott tisztség, részben a szakmai etika felelősségének megfelelően. Végh Gyula ajánlása alapján a minisztérium őt jelölte ki szakértőnek a budapesti és gödöllői koronajavak leltározásához.[51] Utóbb még nagyobb teher hárult rá, amikor Végh Gyula főigazgató kérvényére ekképpen válaszolt Lukács György helyettes népbiztos 1919. április hó 1-jén: „... egészsége helyreállítása céljából, további rendelkezésemig szabadságot engedélyezek, s távolléte alatt az intézet igazgatói

teendőiben való helyettesítésével Dr. Csányi Károly osztály-igazgatót bízom meg” [52] – bár a főigazgató nem jószántából kérvényezett, hanem, mint utólag írta, a közoktatásügyi népbiztosság felhívására kényszerült erre a lépésre. Ezek után Csányira várt az éppen adódó, igen kényes feladatok megoldása. Az egyik legsúlyosabb feladat, amelyben az Iparművészeti Múzeum megbízott vezetőjének részt kellett vennie, a Nemzeti Múzeum gyűjteményeinek szétosztása volt egy művelődéstörténeti múzeum létrehozása céljából. Több irat áll rendelkezésünkre, ezek közül kettő, sajnos, aláírás nélküli másolat [53] az iktatókönyv bejegyzése szerint egy számon, de a szövegből következtethetünk a szerzőkre. Az első egy tervezet a Nemzeti Múzeum átszervezéséről – szemléletére igen jellemző, hogy az átszervezésre a „liquidálás” kifejezést használja –, 1919. V. 19-én érkezett, a második dátuma május 20. Ez utóbbiból kiderül, hogy a művészeti és múzeumi ügyek direktóriumának készítette a tervezetet, s ennek a direktóriumnak a nevében olyan személyiségek voltak jogosultak intézkedni, mint Berény Róbert festő, Kozma Lajos iparművész, Ferenczi Béni szobrász, Antal Frigyes és Wilde János műtörténészek.[54] Válasz, még inkább szakmai kritika, kérdésekben megfogalmazva az érintett intézmények igazgatóitól, illetve az egyes bizottságokba kijelölt múzeumi szakértőktől érkezett, és a problémák hozzáértő megfogalmazásáról tett tanúbizonyságot. Az előbbi tervezet rövid, tömör, éppen ezért közhelyszerű elveket tartalmaz, valamint a végrehajtásért felelős résztvevőket rögzíti, s egyértelmű, hogy a munka nagyságát és horderejét a készítő az idea érdekében figyelmen kívül hagyták. Tanulságul csak egy rövid idézet: „Az alap gondolat, amelyből ki kell indulnunk kettős, egyrészt a szemléltetés útján való tömegnevelés céljaira a gyűjtemény sorozatait lehetőleg teljessé kell tennünk, másrészt azonban távol kell tartanunk a művészeti gyűjtemény kereteiből mindazt, ami a művészeti öröm felkeltésére, az izlés fejlesztésére nem teljesen alkalmas. Az anyag kiválasztásának pillérszerű alapelve, hogy a művészet elvei egyetemesek és általánosak s hogy az egyetemes és általános elvek a magyar művészetre ép úgy állanak, mint a nem magyarra ... A művészeti gyűjtemények objectumainak művészetiileg kell mondani valamit, a kulturhistoriai gyűjtemény darabjait nem az esztétikai érték, hanem használatban való szerepük szempontjából kell tekinteni s a mérték mindig az, hogy a tárgynak ez a »használati« funkciója, a tárgy helye a társadalmi munkában hogyan jut kifejezésre.” [55] A Nemzeti Múzeum át-



szervezésével és gyűjteményeinek újraelosztásával a muzeális anyagoknak „helyes differenciálását és integrálását” akarták elérni, így „... a természetrajzi gyűjtemény és a könyvtár kikapcsolódása és a liquidálás végrehajtása után egy néprajz-kultúrtörténeti múzeum marad vissza...” [56] Csányi Károlynak mint igazgatónak több bizottságban is részt kellett vennie: a Régiségtár ötvöstárgyait, bútorait, kerámiáit és szőnyegeit, textíliáit az Iparművészeti Múzeumnak átadó válogató bizottságban, illetve a néprajzi tárból átkerülő iparművészeti tárgyakat válogató bizottságban. Feltehetően az ő szakmai véleménye is befolyásolta a tervezetre adott legalaposabb választ, Varjú Elemérét, aki az Érem- és Régiségtár vezetője volt, s amely jó néhány ellentmondásra hívja fel a figyelmet. Többek közt arra az átfedésre, amely a leendő „Kultúrhistoriai Múzeum” és az Iparművészeti Múzeum gyűjteményei között jött volna létre, s amely a bútorok, az ötvösség, a viselettörténet és a textilgyűjtemény esetében a legfeltűnőbb. Ha tehát a Nemzeti Múzeum ezeket a tárgyakat átadja az Iparművészeti Múzeumnak, akkor mi marad a Kultúrhistoriai Múzeum számára? Ugyanezek a műfaji és tematikai problémák merültek fel az érem- és plakett-tár felosztásánál és a metszeteket, festményeket tekintve a Szépművészeti Múzeumnak átadandó műtárgyak esetében. Az írás több más következtetésre is rámutatott, s ugyan igen udvarias formában időt kérve, a tisztázandó kérdésekbe csomagolva valójában megkérdőjelezte az átszervezés hatalmas munkájának értelmét. [57] Csányi csupán szerény jegyzetet írt a tervezetre reagálva, amelyben az Iparművészeti Múzeum profiljának tisztázását tartotta szükségesnek külföldi párhuzamokat idézve. Burkoltan ugyan, de érezhető a „Kultúrhistoriai Múzeum” és az Iparművészeti Múzeum történeti szobasorozat-tervének vetélkedése a tárgyak szelekciójáról szólva. [58]

A Nemzeti Múzeum műtárgyainak szétosztása még nem kezdődött meg, de véleményem szerint a munka elkezdésének látszatát keltve, röviddel ezután utasítás érkezett Csányi Károly igazgató elvtársnak címezve. A Magyar Nemzeti Múzeum liquidálásának vezetője, dr. Kenczler Hugó rendeletére Varjú Elemér igazgató küldte az értesítést [59] az 1918-ra tervezett ezüstmű-kiállításra magánygyűjtőktől kapott és köztulajdonba vett tárgyak átvételéről, a felállítandó művelődéstörténeti és az Iparművészeti Múzeum gyűjteménye számára történő kiválogatásról, amely a jegyzőkönyv szerint 1919. június 10-én meg is történt. A művelődéstörténeti múzeum számára kiválasztott darabok – 178 darab ezüstmű – és az Iparművészeti Múzeum számára kiválasztott művek – 60 darab – olyan gyűjtőktől származott, mint például Pálffy Sándor, Teleki Domokos, Teleki Sándorné, Károlyi Gyuláné, Festetich Sándorné, Batthyány Lajosné, Batthyány Gyula, Andrássy Géza. [60]

Csányi Károly számára a másik mérhetetlen felelősséggel járó feladat az ún. társadalmasított műkincsek átvételével hárult. [61] Végh Gyula utóbb, 1919 októberében tett jelentésében adatokkal is szolgált: „... összesen 120 tulajdonosnak többé kevésbé értékes műtárgyai kerültek így a múzeumba, köztük az esztergomi főszékesegyház kincstára, a fraknoi Esterházy kincstár, s legelőkelőbb gyűjtőinknek gyűjteményei.” [62] Csányi első dolga volt, hogy az értékes ötvöstárgyak biztonságos őrzésére három darab tűzbiztos páncélszekrényt rendeljen az Arnheim cégtől, bár erre pénzügyi fedezet nem állt rendelkezésére. [63] Az irattárban csupán két lista maradt az átvett javakról, özv. Bánffy Györgyné és Teleki Domokos, valamint a

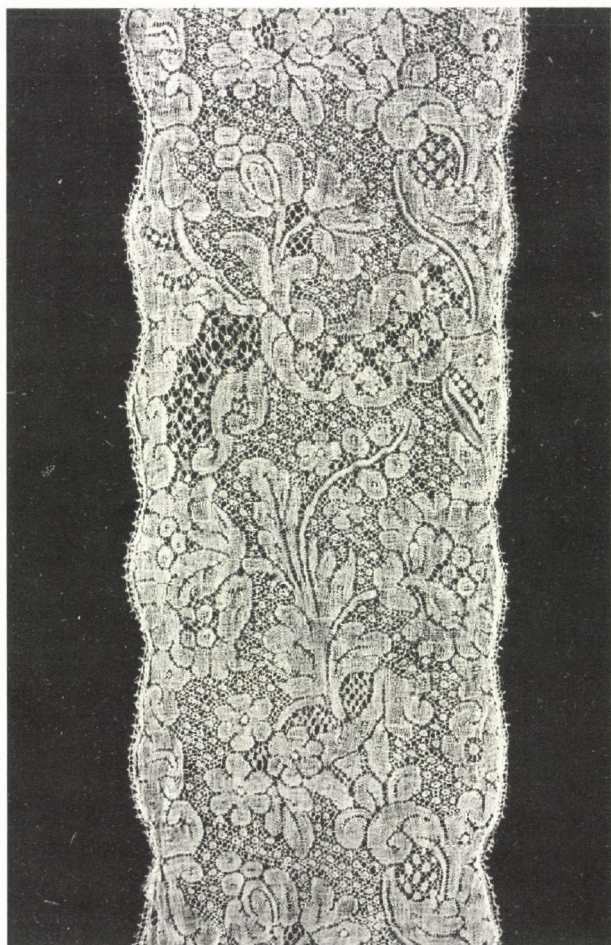
Batthyány-palota Teréz körüli épületéből származó műtárgyakról, de a későbbi levelezésből kiderül, hogy többek közt gróf Károlyi Lajos, gróf Zichy Aladár, báró Hatvany Ferenc bútorai, porcelánjai és ezüstműei is bekerültek a múzeumba. [64] Fogalmat alkothatunk a szocializált gyűjtemények értékeiről a Múcsarnokban rendezett kiállításról szóló sajtóvisszhang alapján, [65] bár a kiállításon főként festmények szerepeltek.

A tárgyak visszaadásáról a múzeum még 1919 folyamán gondoskodott, [66] s így módon megmaradt az a szívélyes és bizalomról tanúskodó kapcsolat a múzeum és a műgyűjtők között, amelynek eredménye a húszas években gyümölcsöző volt, az ajándékozások és a kiállítások terén. Az ún. Tanácskormány hónapjairól szóló jelentésekben Végh Gyula és a minisztérium is dicsérve nyilatkozott az Iparművészeti Múzeum alkalmazottainak felelős magatartásáról, kifogástalan szakmai tevékenységéről. [67] Csányi Károly csupán október végén vehette ki szabadságát az egész évi megfeszített munka után – a múzeum amúgy is fűtetlen lévén a szénhiány miatt. [68]

A Tanácsköztársaság intézkedései a vidéki és budapesti nagy műgyűjtemények köztulajdonba vételével rengeteg félelmet, kétséget és munkát jelentettek mind a tulajdonosok, mind a múzeumok számára, de egyben szakmai lehetőséget is adtak a műtörténészeknek arra, hogy megnézzék, lajstromba vegyék a Magyarországon fellelhető kultúrtörténeti és esztétikai szempontból egyaránt értékes tárgyakat. Ennek a törekvésnek egyik nagy-lelkű adománya az Esterházy-letét. Csányi már 1917-ben, a történeti szobasorozatok előkészítésénél látogatást tett Fraknón Végh Gyulával és Layer Károllyal együtt. Dr. Kenczler Hugó 1919 áprilisában Sopron és Moson megyében „szocializálta” a műtárgyakat, s így járt a fraknoi és kismartoni kastélyban is. A fraknoi kincstár ily módon került az Iparművészeti Múzeumba, amint azt Végh Gyula az Iparművészeti Múzeum tíz évéről szólva nyomtatásban is közölte: „A kincseket az úgynevezett tanácsköztársaság szállította be a múzeumba, kiállításra azonban csak akkor kerülhettek, amikor a néhai Esterházy Miklós herceg szerződésileg átengedte őket a múzeumnak és a jogtalan elcsatolást letét formájában legalizálta.” [69]

1921-ben a hercegi javak szakértése és becslése fejében Hg. Esterházy Pál 36 000 koronát utalt át a múzeum számára, s ez legnagyobbbrészt Csányi Károlynak jutott az elvégzett munka után. [70] Úgy látszik, az eredményt mindenki meglelégedéssel fogadta, mert 1922-ben szintén Csányi kapta a fraknoi kincsek leltározását felügyelő bizottságban az Iparművészeti Múzeum szakértőjének helyét. [71] Munkájának szakmai hozadékát utóbb közzétette a Régészeti Társulat évkönyvében. [72] Az Esterházy-letét végül az egyik kiemelkedő dísz lett a múzeumnak – bár csak előzetes bejelentés alapján volt látogatható. Szervesen kapcsolódott az ún. történelmi szobasorozathoz, [73] amelyet még Radisics kezdeményezett, s amelyet – minden pénzügyi nehézség ellenére [74] – létrehoztak. 1921-ben a látogatók számára is láthatóvá vált a kőszegi patika berendezése, 1922-ben pedig a sümegi püspöki palota könyvtárterme és a refektórium, azaz az ún. fehérterem, ahol a múzeum rokokó bútorait helyezték el. A könyvtár berendezése Padányi Bíró Márton (1696–1762) veszprémi püspöksége idején, feltehetően 1750 körül készült, s berendezését báró Hornig Károly, veszprémi püspök ajándékozta a múzeumnak. [75] Igen érdekes volt az e terek stukkómennyezetéről készült másolat, a könyvtárban színes, közepén a tudományokat kedvelő püspököt ábrázoló mellképpel, a másik szoba





11. Vert csipke. Brabant, 18. század második fele.  
Budapest, Iparművészeti Múzeum, ltsz.: 17.210.  
Özv. br. Hatvany Józsefné ajándéka, 1927

mennezezte pedig a jellegzetesen XVI. Lajos korabeli ornamentikával.[76] Csányi Károly fontos szerepet vállalt ezeknek a termeknek korhű létrehozásában, számos alkalommal utazott Sümegre.[77]

Az Egger-gyűjteménnyel már Radisics Jenő ösztönzésére megismerkedett, s feltehetően az ő tanácsai is közrejátszottak abban, hogy ezt is a történeti szobasorozat kereteibe illesztették a még Radisics által vásárolt XVI. Lajos-kori faburkolattal keretézve. A néhai Egger Henrik nem nagyszámú, de kiváló minőségű ötvösgyűjteményt hagyott a múzeumra, kikötése csupán az volt, hogy a tárgyakat együtt, az ő neve alatt állítsák ki. 1924-ben ez az ígéret is megvalósult, de ehhez Schmidt Miksa bútorgyáros nagylelkű felajánlása volt szükséges. Ő vállalta ugyanis, hogy saját költségén a szoba méretéhez igazítja és korhűen kiegészíti az eredeti tölgyfaburkolatot, valamint stukkódísszel látja el.[78]

A húszas években az ország gazdasági állapota nemigen engedte meg, hogy a közgyűjtemények nagyvértékű műtárgyakat vásároljanak, nagyszabású kiállításokat hozzanak létre – éppen ezért tiszteletre méltó az a küzdelmes vállalkozás, amivel az ún. történelmi szobasorozatot, vagyis a múzeum állandó kiállításának minősíthető teremsort létrehozták.[79] Talán az anyagi támogatás szűkösségének köszönhető, hogy a kortárs iparművészet

a múzeum életében háttérbe szorult. Viszont ezekben az években lett látványos eredménye annak a kapcsolatnak, ami az 1907. évi *Amateur gyűjtők* kiállításában öltött először formát, majd a történelmi viharokban tanúsított magatartás során megerősítettett, végül számos kiváló, emlékeztető kiállításban és becses adományokban teljesedett ki.

Ernst Lajos már 1921-ben alapítványt létesített Radisics Jenő emlékének szentelve, hogy támogassa az Iparművészeti Múzeum magyar anyagának tudományos feldolgozását: 1923-ban mintegy hatvandarabos, jórészt ötvöstárgyakból álló letéttel gazdagította a múzeum ún. magyar termének anyagát,[80] 1926-ban pedig átengedte gyűjteményét egy nagyszabású kiállítás rendezéséhez. A mintegy ezer tárgyból álló tárlat a *Magyar iparművészet emlékei* címet viselte, s több évig volt látható. Csányi Károly szerkesztette katalógusát, s ugyancsak ő írt meleg hangú méltatást a *Magyar Iparművészet* lapjain a gyűjtőről és gyűjteményéről, akivel és amellyel már több éve dolgozott, hiszen számos alkalommal kérték fel az Ernst-aukciókon szakértőnek.[81] Több gyűjtővel is szíves kapcsolatot állt, s ennek szakmai eredményét kiállítások sorában láthatjuk: 1924-ben a *Budapesti gyűjtők és művészek érem- és plakettkiállítása*, amelyet az Éremkedvelők Egyesülete rendezett és a Magyar Szőnyegkedvelők Egyesületének *Régi keleti szőnyegkiállítása*, mindkettő katalógusát Csányi szerkesztette és írt hozzájuk előszót.[82] 1925-ben órákiállítást rendezett, az anyagot köz- és magángyűjteményekből válogatva.[83] A következő év komoly feladata a már korábban tervezett gobelin-tárlat volt, melynek ötlete talán bécsi tanulmányútja során merült fel, mikor a Belvedereben pompás kárpit- és szőnyegkiállítást látogatta meg, 1920-ban. Ő maga írja tanulmányában, hogy ilyen gazdag gyűjteménnyel a budapesti műkedvelők nem rendelkeznek. A kárpitok elhelyezése is gondot okozott, közel sem lehetett minden darabjukat bemutatni – 17 tulajdonostól csupán 31 művet –, mégis sikeres vállalkozásnak bizonyult.[84] Végh Gyula az ismertetésben így méltatta munkatársa teljesítményét: „A kiállítás anyagát Csányi Károly múzeumi igazgató gyűjtötte össze és rendezte a nála megszokott hozzáértéssel és szeretettel.”[85] 1927-ben a régi ezüstökkel folytatódott a magántulajdonban lévő műtárgyak nyilvánosság elé tárása, ezt a kiállítást is Csányi Károly rendezte, s szerkesztette katalógusát.[86]

Ugyancsak része volt a múzeum életében az egyik legnagyobb és legértékesebb adomány, a Procopius-gyűjtemény ajándékozásának előkészítésében. 1923 januárjában Grácsa utazott, hogy a Procopius Béla követési tanácsos édesanyja tulajdonában lévő műtárgyakat megnézzé, s a múzeum szempontjából érdekes darabokat kiválogassa, mert a nemes szándékú úrhölgy azokat a budapesti közgyűjteményeknek akarja hagyományozni. Valószínű, hogy már korábbi találkozásuknak köszönhető az a több mint negyven bútorból álló letét, amelyet Procopius Béla jóvoltából már márciusban megtekinthetett a közönség.[87] A szándék nem enyhített el: amikor özv. Perlep-Procopius Vilmosné, született numvári Werther Olga 1927 februárjában meghalt, fia teljesítette akaratát, így került a Szépművészeti Múzeumba mintegy ötszáz darab miniatűr és festmény, az Iparművészeti Múzeumba pedig 680 tételt számláló gazdag iparművészeti gyűjtemény.[88] Még ebben az évben ki is állították a hagyatékot a két múzeum közös kiállításán, vezetőjét Petrovics Elek főigazgató szíves sorai indítják. A gyűjtemény értékelését Csányi Károly írta



meg a *Magyar Iparművészet* lapjain.[89] A Procopius család nemes tette számos követőre talált, többek között gr. Teleki Sándorné, özv. báró Hatvany Józsefné ajándékozott értékes darabokat.[90] Sorolhatók tovább még azok a tárgyak, amelyekben nem kis részt vállalt ebben az időszakban, s melyek közül a Szent Imre-év alkalmából 1930-ban rendezett egyházművészeti kiállítás, majd 1931-ben az erdélyi műkincsek kiállítása volt a legjelentősebb.[91]

A húszas években Csányi szakértői tevékenysége széles körben elismertté vált, s ez sok feladatot rótt rá. Ezek közül az egyik legjelentősebb a Déri Frigyes hagyatékából alakult debreceni múzeum alapításának felügyelete volt.[92] Közreműködött minisztériumi, illetve az ún. kincstári szállomány, azaz az államra szállt műtárgyak meghatározásánál és becslésénél, és több jelentős örökség, mint például az Apponyi-féle, vagy gróf Vigyázó Ferenc hagyatéka esetében.[93] Több alkalommal bűnperekhez hívták,[94] s a műtárgyak külföldre szállításához, a kiviteli engedélyek ügyében tartott szemlék is sok időt vettek el szakmai munkájától. Különösen kinos ügyet jelentett Dobay Aurél titokban Berlinbe vitt értékes porcelángyűjteménye,[95] illetve gróf Teleki Károly tranzakciója, amellyel Teleki Sámuel hagyatékából származó, kultúrtörténeti és művészi szempontból is igen jelentős műtárgyak – 263 darab ötvösmű és textilek – kerültek Párizsba értékesítés céljából. Ez utóbbi esetben is Csányi Károly hívta fel a figyelmet a gyűjtemény jelentőségére, hiszen a tulajdonos kérésére ő maga mérte és becsülte fel korábban a Bristol Szállóban elhelyezett tárggygyűjtemést. Szerencsére Ernst Lajos kormányfőtanácsos közreműködésével ezek a műtárgyak visszaszállítottak az ország területére,[96] s utóbb a múzeum is vásárolt belőlük.

Csányi Károly szakértelmének hivatalos elismerése sem késett, 1923-ban osztályigazgatóból múzeumi igazgatóvá nevezték ki magasabb fizetéssel.[97] A hazai utak mellett nem maradtak el a külföldi tanulmányutak, bár egyre ritkábbak – talán a pénzügyi nehézségeknek köszönhetően. 1924-ben és 25-ben Olaszországba, illetve Rómába, 1927-ben Athénba, Franciaországba és Svájcba, 1930-ban a londoni perzsa kiállításra látogatott,[98] s gyarapította művészettörténeti jegyzeteit.

A kiállítások, a napi múzeumi feladatok és a szakértői megbízatások mellett nem hagyott fel a már korábban kezdett előadó tevékenységével, oktatói munkájával sem. Az évenként tartott rendszeres, az Iparművészeti Múzeum és a Ráth György Múzeum gyűjteményeiről szóló ismeretterjesztő előadások mellett művészettörténetet tanított az Országos Magyar Iparművészeti Iskolánál 1921-ig, 1922-től pedig a József nádorról elnevezett műegyeten.[99]

Az évtized végétől egyre növekvő óraszámában tartott előadásokat, életében a hangsúly lassan az oktatásra helyeződött át.[100] 1932-ben pedig, kerek harminc év eredményes munka után végleg elhagyta a múzeumot a

műegyetem kedvéért.[101] Ebben a döntésben talán szerepet játszott az is, hogy az Iparművészeti Múzeum helyzete és lehetőségei megváltoztak. 1922-től az Országos Magyar Gyűjteményegyetem tagja lett, s az igazgatói jogkör, valamint a minisztérium felügyeleti jogkörének egy része a gyűjteményegyetem tanácsára szállt.[102] Ez részben az önállóság korlátozásával, de számos előnnyel is járt, mint ahogy azt Végh Gyula 1927-ben, a múzeum tíz évről szóló beszámolójában megfogalmazta: „A múzeumok gróf Klebersberg Kuno vallás- és közoktatásügyi miniszterben lelkes pártfogóra találtak. Az ő kezdeményezésére alkotott 1922:XIX. tc. »Országos Magyar Gyűjteményegyetem« neve alatt egységes jogi személybe foglalta össze nagy közgyűjteményeinket. Az új intézménynek az Iparművészeti Múzeumra nézve az az előnye van, hogy számára – a múzeum jelentőségének megfelelő – egyenrangúságot biztosított a Magyar Nemzeti és a Szépművészeti Múzeum mellett; a törvény szorosabb kapcsolatot létesítve a testvérintézmények között, azok számára belső ügyeik intézésében s vagyongazdálkodásukban nagyobb függetlenséget biztosított. A többi múzeummal való együttműködés és a kartársak sűrű személyes érintkezése nagyban előmozdítja az intézetek között fennálló egyetértés ápolását és a nagy, közös érdekű múzeális problémáknak érlelését ...” [103] Végh Gyula szavait akkor értékelhetjük igazán, ha tudjuk, hogy neki már 1922-ben és 1926-ban szembe kellett néznie azzal a Magyar Nemzeti Múzeum Érem- és Régiségtárának igazgatójától származó törekvéssel, amely az Iparművészeti Múzeum „beolvasztását” célozta.[104] 1934-ben – Hóman Bálint kultuszministersége alatt – azután bekövetkezett, amitől tartott: az 1934-es 293. számú törvényjavaslat elfogadást nyert, s ez megszüntette a múzeum önállóságát, csupán a Magyar Nemzeti Múzeum részeként ismerte el. Végh Gyula főigazgató ezek után megvált hivatalától, az ún. Magyar Történeti Múzeum főigazgatójává pedig gr. Zichy Istvánt nevezték ki.[105] Ezzel lezárult egy fényes korszak. Csányi Károly erről egy évvel később ezt írta: „Az Iparművészeti Múzeum a régi és újabb iparművészeti termelésből mintegy 20 000 darabot őriz; mindmégannyi válogatott példánya az iparművészetnek. Ennek mintegy a harmadrésze magyar eredetű. Ez a gyűjtemény, mely annyi szaktudás, annyi szeretet, annyi munka és fáradozás eredménye, megérdemli, hogy különleges elbánásban részesüljön. Pedig ma a gyűjtemény, a Nemzeti Múzeumba való beolvasztás és az anyagi örököknek majdnem teljes hiánya folytán, válságos helyzetbe került. Reméljük, hogy a vezető körök bölcs belátása megtalálja a kellő eszközöket a múzeum fejlesztésére és önálló létének fenntartására.”[106]

Az Iparművészeti Múzeum 1947 és 1949 között visszanyerte függetlenségét, s Csányi Károly tudását, tapasztalatát újra kamatoztatta, bár ismét nehéz körülmények között.[107] Művészettörténészek új nemzedéke tanulhatott tőle ismereteket és etikát.[108]

Lichner Magda

## JEGYZETEK

1 Bognár Gábor: Csányi Károly hagyatéka az OMvH Tervtárában. Múemlékvédelmi Szemle II. 1992/1, 66–67, 27–29. kép

2 1957-ben Csányi Ilonától vásárolta a múzeum, ltsz.: Mlt 711–823, 1015–1099, 1728–2153, 3603–5. stb., Krtf 135–137, 229, 240–241, 414–416. stb., Flt 14561–2. stb.

3 Csak példaként néhány munkája: Vezető az Országos Gyermekevédő Liga kiállításában. Ex librisek és a Glück-féle magángyűjtemény. Szerk. Csányi Károly múzeum ör, a kiállítást rendezte Csá-

nyi Károly és Barta Ernő. Budapest 1906; A magyar érem- és plakett-kiállítás lajstroma. Éremkedvelők Egyesülete kiállítása, Nemzeti Szalon. Szerk. Csányi Károly. Pallas, Budapest 1907; Erdélyi török szőnyegek kiállításának leíró lajstroma. Írta Csányi Károly Csermelyi Sándor és Layer Károly közreműködésével. Budapest 1914; Régi keleti szőnyegek kiállítása az Országos Magyar Iparművészeti Múzeumban. Szerk. Csányi Károly múzeumigazgató. A Magyar Szőnyegkedvelők egyesületének kiállítása. Budapest 1924 stb.



4 Csányi Károly: A vasművesség. In: Az Iparművészet könyve III. Szerk. Ráth György. Budapest 1912, 193–253; Csányi Károly: A műemlékrestaurálás. A Mérnöki Továbbképző Intézet 1942. évi tanfolyamának anyaga. 19. füzet. Budapest 1943; Csányi Károly: A magyar kerámia és porcelán története és jegyei. Budapest 1954; Csányi Károly: Fém-történet. Sokszorosított. A Magyar Iparművészeti Főiskola jegyzetei, 1953–54. tanév. I. félév.

5 Genthon István: In memoriam Csányi Károly. Művészettörténeti Értesítő V. 1956, 189.

6 Az új országház. Csányi Károlytól és Birchbauer Károlytól egy alaprajzzal és 64 eredeti fényképpel. Pátria, Budapest 1902

7 Radisics Jenő életrajza, Iparművészeti Múzeum (a továbbiakban IM) irattár 253/1925. Mihalik szabadságát többször meghosszabbították, s Csányi többnyire csak utólag, nehezen kapta meg a honoráriumát, havi 200 koronát, mert Kassa városa csak késve fizette be az állampénztárba a helyettesítés díját. IM irattár: 1/1902; 42/1902; 101/1902; 264/1902; 196/1903; 288/1903; 336/1903. Ez utóbbi irat szövege hűen jellemzi a fiatal építész helyzetét: „Csányi Károly építész kérvényében a múzeumi ór fizetésének megfelelő helyettesítési díj engedélyezése iránt folyamodik. A nevezett építész ugyanis a vezetésem alatt álló múzeumban Mihalik József szabadságon levő ór helyettesítésén az ambíciója által vezéreltetve és hogy kötelességének mindenben megfelelhessen f. é. június óta minden idejét hivatalának szenteli. Hogy ezt megtehesse, a M. Kir. József-műegyetemen (sic), hol a műépítészeti tanszék mellett mint adjunktus működött, 1903. okt. 1-től szabadságot kért és kapott is. Így azonban elesvén ottani jövedelmétől méltányos, hogy ... a fizetett tiszteletdíj... megegyezzen a múzeumi ór fizetésének összegével ...” Radisics Jenő. 1903. okt. 23., valamint 150/1904; 245/1904.

8 IM irattár 209/1904 – kinevezés; 245/1904 – amelyben Csányi műegyetemi adjunktus állásából való felmentését bejelenti. 113/1905 – Csányi igazolványa nélkülözhetetlenségéről, 109/1906 – fizetése évi 3600 korona

9 IM irattár 14/1903. jan. 7. Az angol grafika hatását csak erősíthette a Beardsley munkáiból rendezett kiállítás, amelynek munkálataiban Csányi is részt vett 1907-ben: IM irattár 96/1907 a művek átvételi jegyzőkönyvével

10 MI címlapok 1905-ből és 1907-ből (MLT 3605 és MLT 7564); ex librisek dr. Czák Elemérnek, az IM múzeumi őrének, ill. családtagjainak: 1901 és 1906 (Elt. 128/25 1–2.); az Ambrózy családnak 1906-ból és 1909-ből (Elt. 91/34 és 129/13), saját könyvjegye és leányának, Csányi Ilusnak készített könyvjegye (Elt. 91/33 és 91/39)

11 Az 1906-os Ex libris-kiállítás (I. 3. jegyzet) is alkalmat, ötletet adhatott és nem csupán grafikai munkákra.

12 IM irattár 88/1902, 352/1902, 462/1903, 98/1904, 101/1906, 123/1905, 137/1907. Csányi előadásai például 1907-ben: Kelet Ázsia művészete, A kínai porcelánról, Lakművesség (sic), A magyar művészetről, Az iparművészeti múzeum gyűjteményeiről stb.

13 Csányi Károly: A családi ház. Az Országos Magyar Iparművészeti Múzeum ismeretterjesztő előadásai. Franklin Társulat, Budapest 1909

14 Itt a címlapot és tipográfiát is ő tervezte. Csányi Károly: Lakásaink berendezése. Pátria, Budapest 1910, 11.

15 Radisics Jenőnek küldött jelentéséből szakértelme egyértelműen kiderül: „Tisztelettel megjegyzem, hogy azon a réven, hogy Atyám ácsmester, már régen ismerem a házigombát és annak tulajdonságait, másrészt hosszasan, behatóan tanulmányoztam irodalmát is és a Magyar Mérnök- és Építész Egyletben 1901. március 4-én előadást tartottam, majd a Mérnök- és Építész Egylet folyóiratában a »Heti Értesítő« 1901. évi május 19. és 26.-ki számában közöltem hosszabb tanulmányt e tárgyról...” IM irattár 381/1907. Felmérésének eredménye, hogy a fűtőcsövek elégtelen szigetelése okozta a gombásodást, helytálló volt.

16 IM irattár 203/1907, 117/1909, 281/1909, 486/191 stb. költségvetésekkel és javaslatokkal.

17 IM irattár 377/1917, 417/1917, 214/1921, 51/1923, 71/1923, 135/1923, 9/1924, 44/1924 stb. Csupán 1925-ben, a legszigorúbb takarékoság évében szűnt meg pozíciója: IM irattár 124/1925

18 IM irattár 260/1905, 324/1905, a belső kiképzés és a berendezés költségvetését és a tervezés díját is feltünteti: 123/1906. Sajnos a helyiség nyomát eddig nem találtam meg.

19 IM irattár 454/1903

20 IM irattár 49/905. Radisics indoklása sokat elárul a múzeumi feladatokról: „Megvizsgálván a tárgyat hitelessége iránt kételyek merültek fel bennem. A szerzett tapasztalatok és óvatos eljárásom eddig megmentették a vezetésem alatt álló intézetet attól, hogy gyűjteményébe csak egy hamisítvány is került volna. Ezesetben azonban a tárgy magas ára, mely az egész évi dotációt igénybe vette volna, másrészt az a körülmény, hogy a tárgy valódisága esetén egy 1000 korona értékű műtárgy birtokába jutottunk volna arra indított, hogy a reám háruló felelőséget megosszam. Arra határoztam el tehát magam, hogy azt bemutatom Egger Henriknek ... . Miután azonban a tárgy csak másnap délutánig maradhatott nálam, megbízam Csányi Károlyt, a múzeum őrét, utazzon haladéktalanul a nevezett tárggyal Bécsbe és kérje ki Egger Henrik úr véleményét. A kétely helyesnek bizonyult, a tárgy tényleg hamisítvány volt, így hát visszaadtam a régiségkereskedőnek.”

21 IM irattár 154/1905, ill. 177/1905: Hildegard hercegnő tulajdonában lévő tárgyakat nézett meg.

22 IM irattár 314/1905, részletes útszámlával együtt.

23 IM irattár 31/1906. I. 20.

24 Az IM irattárban 363/1905 és 433/1905 számon, az államtitkári indoklásban ez szerepel: „A művészetek ismeretét és becsülését az emberiség széles rétegeibe és alsóbb köreibé is bevinni és ott meghonosítani akaró brüsszeli »Art Public« ez idén szept. 15-től 21-ig az ottan rendezett nemzetközi kiállítással kapcsolatosan Liège-ben tartja III. nemzetközi kongresszusát. A kongresszuson a magyar kormány képviseletében Fittler Kamill, az orsz. M. Iparművészeti iskola igazgatója fog megjelenni; az Orsz. Magy. kir. Iparművészeti muzeumot pedig Csányi Károly, a nevezett múzeum őre fogja képviselni.” A minisztériumba felterjesztett útszámlát Radisics a következő megjegyzéssel látta el: „... szerencsém van mély tisztelettel jelenteni, hogy Csányi Károly múzeumi ór megfelelt kiküldetésének.”

25 IM irattár 213/1906, 241/1906, 328/1906 ill. 263/1908, 319/1908

26 IM irattár 204/1908. IV. 23. 264/8

27 IM irattár 137/1908, 157/1908, 201/1908 – fizetése 4000 korona lett, ezt kiegészítette 800 korona személyi pótlék és 1200 korona lakáspénz.

28 IM irattár 173/1906, ill. 643/1908. Megbecsülésére jellemző, hogy olyan személyiségek közt látta el a feladatot, mint Alpár Ignác, Deák-Febner Lajos, Dr. Éber László, Hauszmann Alajos, Jám-bor Lajos, Körösfői-Kriesch Aladár, Lechner Ödön, Maróti Géza, Pecz Samu, Stróbl Alajos, Schulek Frigyes, Székely Bertalan, Telcs Ede, valamint Faragó Ödön, Fittler Kamill, Nagy Sándor, Róth Miksa, Thék Endre, Wartha Vince, Zsolnay Miklós és mások.

29 IM irattár 37/1906. I. 19. Darmay Kálmánnak, Sümegre; 106/1907. III. 1. Horváth Lászlónak, Hódmezővásárhelyre; 403/1907. IX. 9. stb.

30 A budapesti amateur gyűjtemények kiállításának lajstroma. Országos Magyar Iparművészeti Múzeum. Szerk. Csányi Károly múzeumi ór. Franklin Társulat, Budapest 1907. Éremkedvelők Egyesülete. A Magyar érem, és plakett-kiállítás lajstroma. Szerk. Csányi Károly. Nemzeti Szalon, Budapest 1907. Pallas Könyvkiadó és Nyomda.

31 IM irattár 19/1906, 55/1906, 91/1907, 131/1907. Bubits püspök már 1891-ben gyűjteményében jelentős, főként magyar kerámiákból álló adományt juttatott a múzeumnak, IM irattár 189/1891.

32 Radisics Jenő ezt az alkalmat ragadta meg, hogy úti jelentésében felhívja gr. Apponyi Albert vallás- és közoktatásügyi miniszter figyelmét a bécsi műkereskedésekben található, Budapestről származó, értékes magyar műalkotásokra, melyek – magas áruk miatt – elvesznek a magyar gyűjtemények számára, mert az éves vásárlási keret igen alacsony: IM irattár 131/1907

33 IM irattár 20/1909

34 A köszönőlevél 1909. január 19-én kelt. IM irattár 240/1909; régi ltsz. 16263–64, új ltsz. 10653 és 13780.



35 IM irattár 352/1909, valamint a 339/1909, 375/1909, 488/1909

36 1913. május 8. 71.355 sz. miniszteri utasítás

37 Erdélyi török szőnyegek leíró lajstroma. Írta Csányi Károly, Csermelyi Sándor és Layer Károly közreműködésével. Budapest 1914

38 IM Adattár 98/1906 – Csányi tartalékos hadnagy nyilván-  
tartása; 316, 325, 333/1915; 191, 465/1916; 128/1917 stb.

39 IM irattár 191/1916 és melléklete

40 Kinevezési iratán az 1917. február hó 24-i dátum szerepel,  
fizetését csak fél évvel később emelték fel. IM irattár 89 és  
350/1917

41 IM irattár 128/1917, már Végh Gyulának címezve

42 IM irattár 320, 340, 389/1917, „Hivatkozással Nagyméltó-  
ságod hivatali elődjének 1913. évi május hó 8-án 71.355 szám  
alatt a vezetésemre bízott Múzeum keretében létesítendő ma-  
gyar történelmi szoba-sorozat felállításával járó költségek fede-  
zésére vonatkozó magas rendeletére ...”

43 IM irattár 415/1918

44 Miskolcra (284/1917), Kassára, Abosra, Iglóra,  
Márkusfalvára és Kolozsvárra utazott (240, 261, 299/1918)

45 IM irattár 222/1918

46 IM irattár 82/1918

47 IM irattár 262/1929 – a minisztérium utólag küldte vissza  
a bizalmas iratot. A Josika-féle letétéhez I. IM Letéti napló I. 44-  
72. szám, ill. *Végh Gyula* „naplója” (inkább visszaemlékezései):  
OSZK Kézirattár Quart. Hung. 3682. V–VI. köt. 23–28. Hivatko-  
zik rá *Katona Imre*: A fraknoi kincstár 1725-ös leltára. Művészet-  
történeti Értesítő XXIX. 1980, 131–148, 133.

48 IM irattár Biz. 24, 143, 224/1919

49 1919. IV. 3–VI. 14-ig viselte ezt a tisztséget, bár az iratokat  
először helyettes népbiztos címmel írta alá. IM irattár 120/1919.  
IV. 3. Az időszak múzeumpolitikájáról és koncepciójáról lásd *Ge-  
relyes Ede*: A magyar múzeumügy a két forradalom időszakában  
(1918–1919). Budapest 1967, 11–45.

50 IM irattár 143/1919, 24/1919 bizalmas irat június 14-i ki-  
egészítése, 225/1919, érkezett VII. 30-án. Megjegyzem, az átme-  
neti kormányoknak és rákövetkező kulturális vezetésnek is első  
dolga volt a státuszok visszarendezése és a fizetések meghatá-  
rozása, a végrehajtás későbbre halasztásával együtt, csupán a B-  
listázás volt sürgős: IM irattár 267/ 1919, szeptember 22-én vá-  
laszlevél a minisztériumi határozatra.

51 IM irattár 22/1919. január 21. és 65/1919. március 6-i dá-  
tummal. Nyomatásban megjelent: *Gerelyes i. m. 67.*

52 IM irattár 1919, előzményére nézve lásd: „Az Ipar-  
művészeti Múzeum Igazgatójának jelentése a Vallás- és  
Közüktatásügyi Miniszterhez a Múzeum Tanácsköztársaság idő-  
szaka alatti működéséről.” IM irattár 282/1919 – ez az irat jelen-  
leg nem található meg az irattárban, nyomatásban közölte *Ge-  
relyes i. m. 339–340.*

53 IM irattár 167/1919

54 Pesti Napló 1911, idézi *Gerelyes i. m. 130.* Lukács György  
már március 24-én teljhatalommal bízta meg Dr. Pogány Kál-  
mánt, a Szépművészeti Múzeum igazgató örét, hogy a művészet  
területén teljhatalommal helyettesítse: IM irattára 121/1919 –  
jelenleg nincs az irattárban, idézi *Gerelyes i. m. 96–97.*

55 A tervezet 1. oldala. IM irattár 167/1919. Idézi *Gerelyes i. m. 165–168.*

56 Négy fő csoportot jelöltek meg, az Antikváriumot (I.), a  
Néprajzi Múzeumot (II.), a Kulturhistoriai Múzeumot (III.) s  
végül a Történelmi Képtárat (IV.). A Kulturhistoriai Múzeum  
tárgycsoportjait az alábbiakban határozták meg: a) Társadalmi  
rétegek és azok lakásai, osztálytagozódás, foglalkozások. b)  
Céhemlékek és ipartörténeti emlékek. c) Viselet-történeti gyűj-  
temény. d) Fegyvertörténeti gyűjtemény. e) Tudományos eszkö-  
zök (asztrológia, gyógyszerészet). f) Éremgyűjtemény.

57 IM irattár 167/1919. május 20-ra datált, a művészeti és  
múzeumi ügyek direktóriumának címezve. Idézi *Gerelyes i. m. 176–179.* A Szépművészeti Múzeum észrevételei ugyancsak  
a gyűjtemény alapos ismeretéről tanúskodnak és a módosítási  
javaslatok konkrét szakmai ellentmondásokra hívják fel a fi-  
gyelmet. *Gerelyes i. m. 183–186.* május 24-i dátummal és P. S.  
szignóval. A válaszleirat dr. Kenczler Hugótól érkezett, aki a M.

Nemzeti Múzeum átszervezésével megbízott bizottság vezetője  
volt, s valójában ideológiai sallangokon túl nem adott megoldási  
javaslatokat a felvetett konkrét kérdésekre. *Gerelyes i. m. 186–  
189.* MNM Éremtár. 145/1919. május 24-i dátummal. Jellemző,  
hogy a Nemzeti Múzeum tisztviselői kara milyen ellenszenvvel  
viseltetett az elhamarkodott átszervezési szándéokra, az a felirat,  
amit augusztus 5-én, rögtön a tanácskormány bukása után intéz-  
tek a felsőbb hatósághoz, s amelyben igen erőteljes hangon a  
március 21 előtti állapotok – mind a kinevezések, mind a mű-  
tárgyak tekintetében – helyreállítását követelték: IM irattár  
232/1919, s amelynek eredménye meg is lett már augusztus 8-  
án, Dr. Kenczler Hugó felfüggesztésével: IM irattár 237/ 1919.

58 *Gerelyes i. m. 169–170*, a forrás megjelölése szerint az IM  
irattárában szám nélkül

59 IM irattár 170/1919. május 23-i dátummal

60 IM irattár 178/1919

61 1919 március 22-én kiadott határozat, amelyben a Közok-  
tatásügyi Népbiztosság megbízta dr. Pogány Kálmán vezetésé-  
vel dr. Antal Frigyes, dr. Kenczler Hugót és dr. Wilde Jánost a  
vidéki és budapesti magángyűjtők műtárgyainak zárolásával és  
közgyűjteménybe való szállításával, illetve a március 26-án ki-  
adott határozat, amelyben megbízottként Csányi Károly neve is  
szerepel: *Gerelyes i. m. 91. és 97.*

62 IM 282/1919, idézi *Gerelyes i. m. 339–340.*

63 IM irattár 174/1919

64 IM irattár 278/1921 és 132/1922. A többi lista sorsáról tá-  
jékoztat az IM irattár 240/1919-es irata augusztus 19-i dátum-  
mal, amelyben az igazgató, azaz ekkor még Csányi Károly a  
miniszternek megküldte a köztulajdonba vett és a múzeumba  
beszállított műtárgyak tulajdonosainak jegyzékét. Sajnos a fel-  
küldött iratnak nincs nyoma.

65 Pl. Népszava 1919. június 15. Idézi *Gerelyes i. m. 206–207.*

66 IM irattár 235/1919. augusztus 19-i dátummal, 278/1921,  
278/1921

67 *Gerelyes i. m. 339–340. és 355–356.* IM irattár 282/1919.  
Igen jellemző az az értesítés, amely a Magyar Iparművészetben  
jelent meg Cs. aláírással (Csányi?), s amelyből tanulságos né-  
hány mondatot idézni: „A kommunista uralom művészeti direk-  
tóriuma a kebelében létesített szocializáló bizottság révén 120  
gyűjteményt »társadalmiasított« és helyezte el az Iparművészeti  
Múzeumban. A tárgyak kiválasztását múzeumi tisztviselők vé-  
geztek. Nem egy gyűjtő éppen ez okból maga kérte, hogy gyűj-  
teményét elvigyék, mert érezte, hogy az a múzeumban nagyobb  
biztonságban van, mint saját otthonában. Az átvételkor pontos  
jegyzékek készültek és minden egyes tárgy a jegyzéknek megfe-  
lelő számmal kapott, ami az egyes gyűjtemények kiválasztását  
mindenkor lehetővé tette. Ezek és a többi magángyűjtemények  
bőséges tanulmányi anyagot szolgáltattak a múzeum tisztviselő-  
inek, akik éltek is a kínálókkal. ... A több ezerre me-  
nő tárgyat hűségesen megőrizte az Iparművészeti Múzeum és  
most a rendes viszonyok beálltával hiánytalanul kerülnek vissza  
jogos tulajdonosaikhoz. Ezt a szolgálatot már egyes gyűjtőink  
azzal honorálták, hogy gyűjteményük egy-két legértékesebb  
darabját átengedték a múzeumnak.” Magyar Iparművészet  
XXII. 1919, 105.

68 IM irattár 303/1919

69 Magyar Iparművészet XXX. 1927, 52. – *Gerelyes i. m. 121–  
123.* Az Est híre 1919. április 6-án. A hírt megerősíti *Végh Gyula*  
írása, amelyből csupán e dicsőítő szavakat idézem: „A legna-  
gyobb bizalom jelét adta azonban a múzeumnak szemben a leg-  
értékesebb magángyűjtemény birtokosa, a nemrég elhunyt ak-  
kori fennkölt gondolkodású Esterházy Miklós herceg, ki köztu-  
lajdonba vett családi ereklyéit az iparművészeti múzeumban  
helyezte el letétképpen s megengedte, hogy a műkincsek az ér-  
deklődők részére hozzáférhetőkké tétessenek.” Magyar Ipar-  
művészet XXIII. 1920, 9–11. *Valkó Arisztid* 1953-ban összegyűj-  
tötte az Esterházy-levéltár leltárakra vonatkozó adatait, s ebben  
két tétel is megerősíti a szocializálás tényét: Leltár a fraknoi  
kincstárból a közokt. népbiztos rendeletéből muzeális célokra  
átvett tárgyakról: IM Adattár, Kéziratleltár 163/6 és 179/1, és  
Magyar Országos Levéltár (OL) Esterházy csal. lvt. 2184 Fasc.  
Vegyes leltárak Nr. 110. *Katona Imre i. művében* (47. j., 33.) téve-  
sen hivatkozott az 1919. február 25-i dátumra, mint a szocializá-



lással kapcsolatos leltározásra. Akkor ugyanis valóban készült Fraknón a kincstárról leltár, de csupán azért, mert az addigi főlevéltáros – Merényi Lajos tanácsos – meghalt, s az őrzéssel megbízott utódának, Ellinger Richárd tisztartónak a herceg rendelkezéseire leltár mellett kellett átvennie a tárgyakat: OL Esterházy család. Ivt. Vegyes leltárak, Nro. 110. Fasc 2184. fol. 78. Vö. IM Adattár KLT 176/1.

70 IM irattár 364 és 356/1921: Csányi 23 napot, Layer Károly 13 napot, Payr Hugóné 10 napot töltött a vidéki és budapesti szakértéssel.

71 IM irattár 256/1922. A másik tag dr. Nagy Emil jogtanácsos, a herceg pedig a hitbizomány részéről Nagy Albert tanácsos urat nevezte meg. Ugyanebben az iratban hivatkozik Végh Gyula a letéti szerződésre, amelyet szeptember 29-én terjesztett fel a 232/1922 számon, és amelyet 1923. március 28-án az 1262 sz. elnöki határozattal jóváhagytak. Hivatkozik rá Végh Gyula az éves jelentésben: IM irattár 54/1924.

72 A herceg Eszterházy kincstár magyar ötvösművei. In: Országos Magyar Régészeti Társulat Évkönyve I. 1920–22. Franklin Társulat, Budapest 1924, 188–194.

73 IM irattár 219/1922. Elhelyezését lásd: IM irattár 67/1926 és: Az Országos Magyar Iparművészeti Múzeum gyűjteményei. Szerk. Csányi Károly. Budapest 1926, 3. térkép

74 A szobasorozat költségeit részletekben utalta ki a minisztérium az évek folyamán, s a múzeum vezetése minden egyes részlet kiutalásánál az ügy fontosságára hivatkozni kényszerült: IM irattár 110/1921, 224/1921, 51/1921, 1/1922, 55/1923, 56/1923 116/1923 stb. A pénzhány és infláció miatt bevezetett kincstári rendszer még körülményesebbé tette a múzeum költségvetését, ez az idézett évek számos iratából kiderül.

75 A kőszegi patika „...eredetileg a Jezsuiták házi gyógyszer-tára, készült a XVIII. század első felében, 1775 óta a Kőszegbelvárosi patika, egykorú és újabb felszerelési tárgyakkal; mellette a sümegi püspöki kastély Mária-Terézia stílusú stukkó mennyezetes terme ... és e kastély kis könyvtárszobája” – írta Csányi Károly: IM irattár 67/1926. Lásd még: Layer Károly: Történelmi szobák és újabb letétek az Iparművészeti Múzeumban. Magyar Iparművészet XXVI. 1923, 10–122. és IM Adattár KLT 309–321 (a patika kéziratos anyaga az 1770-es évekből).

76 Layer i. m. 10–11. A könyvtár stukkómásolata az eredeti kiállítási helyén látható ma is.

77 Amint az 1922-ben lefolytatott számvevőégi revízió észrevételeire adott válaszból kiderül, Reichenberg József szobrász készítette a stukkómásolatokat, s Csányi vizsgálta felül s ellenőrizte a szállítást. IM irattár 159/1922; megbízatása és útszámlái: IM irattár 131/1921, 172/1921, 214/1921, 288/1921 stb.

78 Magyar Iparművészet XXVII. 1924, 40. A burkolatot Végh a szobasorozat felállításának költségei fedezésére el akarta adni, mikor előnyös ajánlat érkezett (IM irattár 192/1922). Utóbb, talán a nagylelkű felajánlás következtében alkalmasnak találtatott az Egger-gyűjtemény beillesztésére a történeti szobasorozat keretei közé. Schmidt Miksa felajánlása: IM irattár 19/1923. január 17. Végh Gyula részletes feljegyzése a minisztériumnak az Egger-hagyaték feltételeiről: IM irattár 20/1923, 120/1924.

79 Az előbb említett termék mellett – bár a múzeum állandó helyhiánnyal küzdött – a folyosókon látható volt még a kerámia- és üveggyűjtemény, az ún. magyar teremben hazai bútorok, festett templommennyezetek és ötvösmunkák, valamint az utolsó emeleti teremben gobelinek, külföldi ötvösművek, a földszinti oldalfolyosókon pedig a textilgyűjtemény. IM irattár 301/1926. A pénz előteremtése meglehetősen nehéz volt a maihoz igen hasonló kincstári elszámolási rend mellett: IM irattár 110/1921, 224/1921, 1/1922, 55/1923, 116/1923 stb. A költségeket részben a duplumok és a „selejtezett” tárgyak – IM irattár 66/1921, 51/1922 stb. –, illetve a Ráth György-hagyaték „nem muzeális értékű” tárgyainak aukciójából fedezték: IM irattár 184–185/1924, 202/1924, 209/1924.

80 „Abból a tiszteletből kiindulva, mellyel az Iparművészeti Múzeum nagymelékű igazgatója Radisics Jenő iránt viselkedem, legyen szabad Méltóságodnak 25 000 koronát felajánlani, mint egy Radisics Jenő díj tőkéjét. ... Szeretném, ha ez összeg kamatját Méltóságod évenként egy olyan dolgozat jutalmául adná ki, mely az Iparművészeti Múzeum magyar anyagát, vagy annak

egy részletkérdését, vagy a Múzeum magyar vonatkozású anyagát tudományosan dolgozta fel. Amennyiben a Múzeum tisztviselői dolgoznak fel az anyagot, kívánatos volna, hogy előnyben részesüljenek.” Részlet Ernst Lajos alapítólevéltervezetéből, IM irattár 222–223/1921. Az alapítvány szüneteléséről értesülhetünk 1934-ben, mikor az infláció által lecsökkent összegből már nem lehetett előteremteni a díjat: IM irattár 15/1934. A letét: IM Adattár Letéti napló I. 1922. VIII. 31. dátummal, 430–491. tétel

81 Layer i. m. 11; Az Ernst Múzeum füzetei VI. Magyar iparművészeti emlékei, szerk. Csányi Károly. Az Ernst múzeum kiadása, Budapest 1926; Csányi Károly: Ernst Lajos iparművészeti gyűjteménye. Magyar Iparművészet XXIX. 1926, 121–122. Az Ernst-kiállítás adatai: IM irattár 273/1927 (lista és jegyzőkönyv). Szakértés az aukciókon: IM irattár 77/1921 és 234/1922.

82 Budapesti gyűjtők és művészek érem- és plakettkiállítása. Franklin Társulat, Budapest 1926. Régi keleti szőnyegek kiállítása az Országos Magyar Iparművészeti Múzeumban. Pátria, Budapest 1926. A kiállítás ismertetését is Csányi írta: Magyar Iparművészet XVII. 1924, 91–92.

83 Magyar Iparművészet XXVIII. 1925, 77. A kiállítás katalógusát is ő szerkesztette és ismertető tanulmánnyal kiegészítette. Régi órák kiállítása. OMIM Budapest, 1925

84 Útszámlái: IM irattár 380/1920, 28/1921. Tanulmánya – Csányi Károly: Gobelin-kiállítás az Iparművészeti Múzeumban. Magyar Művészet II. 1926, 397–412.

85 Magyar Iparművészet XXIX. 1926, 56 és 65–66.

86 Magyar Iparművészet XXX. 1927, 94; Az OMIM régi ezüst kiállításának leíró lajstroma. Szerk. Csányi Károly. Budapest 1927

87 IM irattár 25/1923, 94/1923, 145/1923. A letét: IM Adattár Letéti napló I. 1922. X. 28. dátummal, 497–533 tétel.

88 Az ajándékozási szerződés – a tárgyak listáját mellékelve – 1927. március 31-én kelt, a Gyűjteménygyetem Tanácsa szeptember 14-én hagyta jóvá. Procopius Béla továbbra is kegyében tartotta a múzeumot, s újabb jelentős ajándékok követték az elsőt: IM irattár 240/1927. A gyűjtő szándékairól l. Horváth Hilda: A Procopius-gyűjtemény. Új Művészet I. 1990/3, 68–70.

89 Csányi Károly: A Procopius-gyűjtemény kiállítása. Magyar Iparművészet XXX. 1927, 191–193. A katalógus: Az O.M. Szépművészeti Múzeum és az Iparművészeti Múzeum együttes kiállítása Özv. Perlep-Procopiusné szül. Werther Olga gyűjteménye. Kir. M. Egyetemi Nyomda, Budapest 1927

90 Magyar Iparművészet XXXI. 1928, 36. IM irattár 297/1927, 309/1927, 328/1927

91 A műtárgyak kiválasztásához és szállításához győri, esztergomi és kalocsai útszámlák: IM irattár 1/1930, 80/1930, 89/1930, 110 a/1930, 11/1930. Régi egyházművészet országos kiállítása. OMIM Budapest 1930. A kiadásért felel Csányi Károly; Művészeti Múzeumok Barátainak Egyesülete Erdély régi művészeti emlékeinek kiállítása az Iparművészeti Múzeumban. Budapest 1931

92 Déri Frigyes 1920-ban Debrecenre hagyta gyűjteményét, 1923-ban kezdték építeni a múzeumot, az ajándékozó 1924-ben bekövetkező halála után rendezték be. Csányi a gyűjtemény átadása céljából és az elrendezés felügyeletére utazott Debrecenbe: IM irattár 139/1925, 55/1928, 207/1929, 152/1931.

93 IM irattár 63/1921, 125/1925, 284/1926, 262/1928. Lásd még a gödöllői tabernákulum esetét: IM irattár 170/1923, 309/1923, 3/1924. stb.

94 IM irattár 94/1922, 240/1923, Undi Mariska ügyében 7/1924, 69/1924, 3/1926

95 IM irattár 282/1926, 197/1927 – a Csányi által ismert és felbecsült műgyűjtemény berlini aukciója kapcsán derült fény az engedély nélküli kivitelre.

96 IM irattár biz. 2–3/1925, a visszaszállított műtárgyak listája 22/1926. A Teleki-tárgyak megvételére a múzeum 1926-ban 120 000 000 koronát költött: IM irattár 228/1926.

97 IM irattár 41/1923, 83/1923, 54/1924

98 IM irattár 139/1924, 159/1924, 278/1924, 269/1925, 258/1925, 34/1927, 121/1927, 127/1927, 310/1930, 340/1930, 6/1931.



99 IM irattár 77/1921, 117/1922, 234/1922, 354/1924, 228/1927. stb.

100 IM irattár 264/1931 – Dr. Petrovics Elek, az O.M. Gyűjteményegyetem ügyvezető alelnöke engedélyezte heti három alkalommal az előadásokat.

101 IM irattár 197/32 IX. hó 22-i dátummal a kinevezéséről és 216/1932. X. 18-i dátummal a szolgálati anyag átküldéséről.

102 A Gyűjteményegyetem megalakulásáról I. IM irattár 219/1922, 262/1922 – a Gyűjteményegyetem szervezeti és ügyviteli szabályrendeletével és annak korrekciójával, 287/1922 az 1922. évi XIX. tc. 2. paragrafus 3. pontja, ill. 4200–1922 számú vallás- és közoktatásügyi miniszteri rendelettel életbe léptetett szabályzatával. Megnyitó ülés: IM irattár 286/1922. A pályázatok szabályozásáról 304/1922 stb.

103 Magyar Iparművészet XXX. 1927, 51–56.

104 IM irattár biz. 3/1922 – ebben az iratban Vég Gyula védekezésére kényszerült az Érem- és Régiségtár igazgatójának vádjá ellen, miszerint annak idején minden múzeum a Magyar Nemzeti Múzeum anyagának „kifosztásával” létesült, ezért önálló létük megkérdőjelezhető. Vég elismételte, ill. újra felidézte az Iparművészeti Múzeum alapításának és gyarapodásának körülményeit, bizonyítván a vád lehetetlenségét, s az elért eredményekkel, valamint a külföldi rokon múzeumok példájá-

val érvelt a gyűjtemény önállóságának jelentősége mellett. 1926-ban előkerült ugyanez a kérdés, s majdnem szó szerint megismétlődtek az érvek, azzal a különbséggel, hogy már konkrétan két gyűjtemény egyesítésének a gondolata is felmerült egy kultúrtörténeti múzeum keretén belül – ami lényegében meglehetősen emlékeztet a Lukács-féle koncepcióra. Vég Gyula csupán a helyhiányra és a megvalósítás anyagi háttérének hiányára hivatkozhatott: IM irattár biz. 3/1926.

105 IM irattár 21/1934, 90/1934, 145/1934. Hóman Bálint miniszterségét megelőzően a Nemzeti Múzeum igazgatója volt – 1925-től két évig a Gyűjteményegyetem ügyvezető alelnöke is –, így érthető az elfogultság régebbi pátriájával szemben.

106 Csányi Károly: Az Iparművészeti Múzeum. Magyar Iparművészet XXXVIII. 1935. 8. és 17.

107 Az ún. kényszerletéket, azaz a kitelepített lakosok beszállított műtárgyainak meghatározásában és az átvételi jegyzőkönyvek elkészítésében is részt vett tanácsadói minőségben, de ez már az Iparművészeti Múzeum újabb harminc évének történetéhez tartozik.

108 Az ifjú munkatársak Csányi Károlytól tanulhatták meg a műtárgyak pontos leírásának és dokumentálásának szabályait és előnyeit. Zlinszky Dr. Sternegg Mária és dr. Szabolcsi Hedvig szíves szóbeli közlése.

## KÁROLY CSÁNYI (1873–1956), THE MUSEOLOGIST

### THIRTY YEARS IN THE HISTORY OF THE MUSEUM OF APPLIED ARTS AS REFLECTED BY DOCUMENTS IN THE ARCHIVES

The museologist and professor of polytechnics, Károly Csányi died in 1956. His estate including his notes illustrated with photos and drawings, is shared for preservation by the Museum of Applied Arts, plans collection of the Monument Conservation Office and the Architectural Museum. His researches – both studies on certain groups of applied arts objects and synthesizing, manual-like works – have been utilized by several generations, because he also taught for decades.

He spent thirty years of his life – between 1902 and 1932 – at the Museum of Applied Arts and the documentation of this period outlines his personal career intertwined with the history of the museum.

He graduated as an architect from the Technical University in 1896. He was an assistant to Imre Steindl during the construction of the Opera House. The work and sensitivity of the young assistant lecturer to styles must have been known by Jenő Radisics, at that time the general director of the Museum of Applied Arts, since he had been teaching would-be architects himself since 1890. At first Csányi became an apprentice and two years later the museum employed him. He participated in the organization and implementation of the noted *British design* exhibition. This show was a memorable experience and orientation of taste for the young expert. Besides his museum work, he also made ex libris labels, adverts, cover designs and light-handed linear drawings of art objects, similarly to the famous architects of his generation, Károly Koós and Lajos Kozma, although he had no ambition to reap laurels. He was always fully aware of the limits of the technique and his masterly draughtsmanship convinced his contemporaries. His graphic works are characterized by elegant functionalism, a sense of architectonic proportions, and moderation channeling the excesses of reigning secessionism into the traditional course. Sometimes, one also discovers the wise humour in his graphic works that flavoured his popularizing writings.

After the apprenticeship in the museum collection, Jenő Radisics made sure that his competent assistant should obtain first-hand experiences and therefore he often sent him on trips abroad and at home. The outcome of these trips is the collection of studies making up the greater part of the estate.

The title „museum guardian” he received in 1908 (corresponding to today’s department head) and the title and

position of museum curator from 1923 indicate Károly Csányi’s acknowledgement and his growing public involvement.

Jenő Radisics died on 4 January 1917, but his successor Gyula Vég continued the work – the organization of an exhibition of stylistic history in a suite of rooms – despite the difficulties. He received great help from Károly Csányi, who had seen the collection of Count János Pálffy in its original venue, had studied the Esterházy treasury at Fraknó, assessed the stocks at the Jesuits’ library in Kőszeg and the episcopal palace in Sümeg, and had been asked to give expert opinion on several collections of aristocrats and wealthy middle-class citizens.

In 1919, during the republic of soviets in Hungary, the Revolutionary Cabinet Council launched a sweeping cultural policy under the guidance of György Lukács, then the commissar of public education. The socialization or appropriation of cultural goods by the state was not simply a matter of ownership change; the principle – making culture available to all – inevitably implied the reshuffling of the functions and collections of the museums. By virtue of his position – as the acting director of the museum at the time – Károly Csányi had to take an active part in the events of these few months, to comply partly with his post and partly with the rules of professional ethic. The ministry appointed him to supervise the inventorying of the crown goods in Budapest and Gödöllő, and even greater responsibility was bestowed upon him when he had to receive the expropriated art works including the treasury of Esztergom cathedral, the Esterházy treasury of Fraknó and several art collections such as the furniture, china and silverware of count Lajos Károlyi, baron Ferenc Hatvany and the Batthyány palace. He saw to their safe preservation, and after the fall of the Republic of Councils, the museum returned these works without fail still in 1919. Thus he fostered the cordial and trusting relationship with art collectors which bore its fruit in the next decade in donations and exhibitions. The conversion into public property of the major art collections in the countryside and Budapest, itself an immense work, generated much fear and doubt for both owners and museum. For art historians, however, it afforded the possibility to take a look at and register the art historically and aesthetically valuable objects in Hungary, and the Museum of Applied Arts could preserve the pieces of the Fraknó treasury as deposit, by courtesy of prince Miklós Esterházy.



It must have been the sparse financial resources that relegated contemporary applied arts into the background, but in the twenties, several memorable showings of objects of private collectors were staged at the museum. Károly Csányi took a great share in curating them, writing and editing the catalogues. In January 1923 he went to Graz to take a look at the art objects owned by the wife of the late Vilmos Perlep-Procopius and to select interesting pieces for the museum, as the generous lady wished to enrich public collections in Budapest with them. The gift arrived in the Museum of Applied Arts in 1927 and the gesture inspired many others, including the wives of the late count Sándor Teleki and baron József Hatvany, who donated valuable objects to the museum.

Towards the end of the decade, the emphasis shifted to teaching in Károly Csányi's life. In 1932, after a round thirty

years, he parted with the museum and took a teaching job at the polytechnical university named after the palatine Joseph. His decision may also have been motivated by the change in the position and possibilities of the Museum of Applied Arts. It became a member of the National Hungarian University of Collections in 1922, with the authority of the director and some supervisory licences of the ministry being vested in the university council. This entailed a curbing of autonomy and several advantages at the same time. In 1934, however, under the cultural ministership of Bálint Hóman, the museum was merged with the Hungarian National Museum as a dependent section. This made the general director Gyula Végh resign who was replaced, as general director of the so-called Hungarian Historical Museum, by count István Zichy. This step put an end to a glorious period in the life of Károly Csányi as well.



## SCHWAIGER IMRE, A CONNAISSEUR

### EGY CSALÁDREGÉNY FEJEZETE A HOPP FERENC KELET-ÁZSIAI MŰVÉSZETI MÚZEUM TÖRTÉNETÉBŐL

„Magam igen érdeklődöm a Buddist-régiségek iránt és mohón tanulmányozom is. Koszorút tettem Csoma sírjára – mint azt minden magyar ember megteszi, ha ide jut.”[1]

Schwaiger Imre

1924-ben, alig egy évvel a Hopp Ferenc Múzeum megnyitása után szenzációnak számító cikkek jelentek meg több budapesti lapban a múzeumnak érkezett, milliárdos értékű ajándékokról.[2] Az adományozó a Delhi-ben és Londonban élő, magyar származású műkereskedő és gyűjtő, Schwaiger Imre (1868, Szeged–1940, Delhi) volt, akit Felvinczi Takács Zoltán, a múzeum első igazgatója egyenesen a Hopp Múzeum második megalapítójának nevezett: „De Hopp Ferenc óta senki sem tett annyit a keletázsiai művészetekért Magyarországon, mint Schwaiger Imre, ki tőlünk származott el Indiába és a háború után lett brit állampolgár. Neki köszönhetjük legnagyobb részben keletázsiai művészeti múzeumunk indiai és tibeti anyagát és egyáltalán a gyűjtemény színvonalának emelkedését. Joggal nevezhetjük tehát a Múzeum második alapítójának, mert áldozatkészsége folytán nemcsak a gyűjtemény minősége, hanem felső korhatára is jelentékenyen bővült.”[3] Schwaiger már a század elején nemzetközi hírnév és rangú műkereskedő volt, ismeret-ségi és vevőköre a legmagasabb angol és indiai arisztokráciára is kiterjedt; a tőle származó tárgyak nemcsak a magyar, hanem a nagy angol és indiai múzeumokat, műgyűjteményeket is gyarapították. Életéről azonban a Hopp Múzeumban néhány újságcikken és az Indiában járt magyar utazók visszaemlékezésein kívül alig maradt fenn adat.[4] fotó pedig egyáltalán nem; műkereskedésének, gyűjteményének és családjának sorsa teljesen ismeretlen volt.

Schwaiger Imre György Mária 1868-ban született szegedi kereskedő családban.[5] A család eredete meglehetősen homályos; a magyarországi rokonság hagyománya szerint a 17–18. században vándorolhattak be Németországból, Nürnberg környékéről.[6] sőt a családi hagyomány szerint rokonságban álltak Amand von Schweiger-Lerchenfeld (1846–1910) osztrák-német íróval is. Mindenesetre a családnak nemcsak Tisza vidéki, hanem dunántúli ága is volt.[7] Az apa Schwaiger (Schweiger) Károly, Kecskemétről származó tekintélyes kereskedő volt, mint gyászjelentése említi, utóbb a „régi Szeged egy polgára”. Bár eddig még nem sikerült Schwaiger Imre születési helyére vonatkozó konkrét adatot találnom, annyi tudható, hogy a család Szegeden a belvárosi Zrínyi utca 5. szám alatti lakásban élt. Imre két testvére közül József mint szegedi törvényszéki bíró, István pedig mint vasúti hivatalnok volt ismeretes.[8] Talán nem érdektelen az sem, hogy a múlt század közepén több Schweiger család is élt Szegeden.[9]

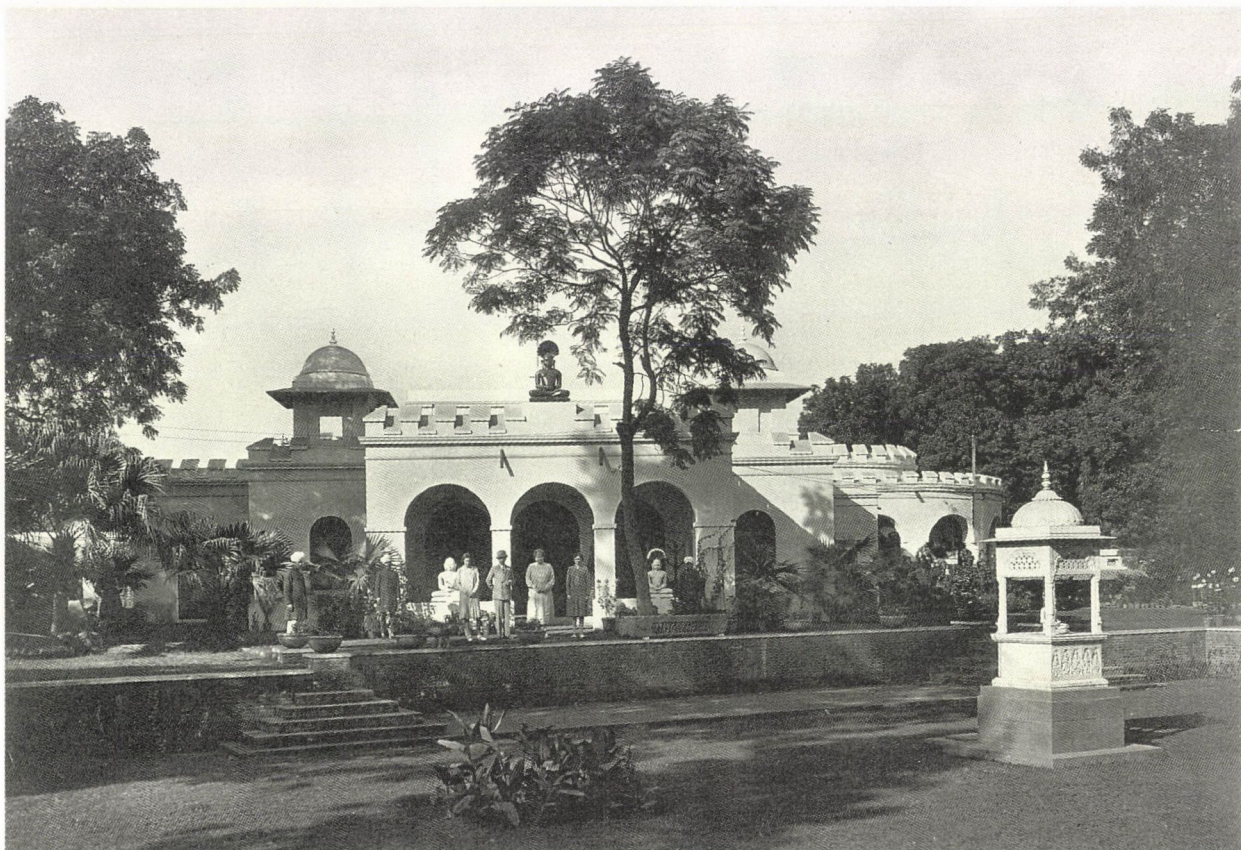
Schwaiger Imre az érettségi után „szülővárosából mindjárt Londonba ment, ahol nagyon csekély fizetésért gyakornokoskodott, mivel angolul éppen annyit tudott, amennyit Szegeden megtanult privát szorgalomból.”[10] Felvinczi Takács szerint: „Nagy művészi érzékkel megáldott ember volt, aki kora ifjúságában művész pályára szeretett volna lépni, de sorsa más irányba terelte.”[11] Tény, hogy az alig húszéves

ifjú ember – valószínűleg 1887-ben – hirtelen Angliába utazott, és Londonban hosszú évekig a Credit Lyonnais bank tisztviselője volt.[12] 1895-ben telepedett le Indiában, ahol az ott már régóta székelő Telléry & Comp. cég üzletvezetője lett, először Bombayben, majd 1897-től Simlában és Calcuttában is. Ez annál is érdekesebb, mivel Telléry János – aki Schwaigert az Angliában való munkavállalásra és nyelvtanulásra buzdította, majd Indiában alkalmazta – maga is Magyarországról kivándorolt mérnök volt:[13] mint az egyik tekintélyes kereskedőház vezetője, nemcsak Indiában, hanem Angliában és Amerikában is tartott fenn fióközleteket. Drágakövel és főként indiai iparművészeti tárgyakkal kereskedett,[14] s ez nyilvánvalóan ösztönzőn hatott Schwaiger műkereskedői pályafutásának kialakulására. Mindenesetre Schwaigernek a Szegedi Napló számára meglehetősen gyakorisággal írott indiai levelei alapján igen részletes



1. Schwaiger Imre arcképe a harmincas évek elején





2. Schwaiger villája Delhiben. Az előtérben a család: Schwaiger, felesége és két leánya. A fénykép a húszas évek első felében készülhetett.

kép bontakozik ki nemcsak Schwaiger, hanem az ottani notabilitások életéről vagy éppen a korabeli jelentősebb eseményekről is.

A kilencvenes évek második felében, indiai tartózkodásának kezdeti időszakában – amint leveleiben többször írja is – ugyancsak gyötörhette Schwaigert a honvágy. Ezzel is magyarázhatók azok az igen részletes beszámolók, melyeket rendszeresen küldött haza szülővárosába.[15] Simlai lakosként hűségesen tudósított az 1897. évi nagy észak-indiai földrengésről, Viktória királynő hatvanéves uralkodói jubileumáról éppúgy, mint az ott járt magyar utazókról.[16] Schwaiger még 1896-ban, egy évvel Indiában való letelepedése után megnősült, Nelly Sache-t (1880–1938, Ódelhi), „egy ottani dúsgazdag kereskedő leányát” vette el. Házasságáról, mely Lahore-ban kötött, nem mulasztotta el értesíteni a Szegedi Naplót.[17] Már ezekben az években megmutatkozott gyors előmenetele az üzleti világban; 1898-ban Schwaiger becsülte fel a leköszönő indiai alkirály, earl of Elgin benszülött uralkodóktól kapott ajándékainak értékét.[18] Az angol tisztviselőknek ugyanis csak akkor volt szabad az indiai uralkodóktól ajándékot elfogadni, ha annak ellenértékét befizették az államkincstárba.

Schwaiger életében a Simlában töltött időszak hozhatott jelentős változást. Neve egy simlai útikönyvben bizonyos A. M. Jacob kapcsán merül fel, aki a korabeli Simla „felejthetetlen” figurájának számított. A rejtélyes származású Jacob 1871-ben telepedett le Simlában, ám nemcsak mint ritkaságokkal foglalkozó drágakő- és mű-

kereskedő volt ismert. Misztikus alakját többek között Kipling is megörökítette „Lurgan szahib”-ként a „Kim”-ben,[19] vagy Marion Crawford „Mr. Isaacs” című regényében. Üzleti balszerencséje folytán azonban 1891-ben Jacob elveszítette minden vagyonát, üzletét pedig később Schwaiger vásárolta fel, akit rátermettsége folytán Jacob „örökösének” tekintettek.[20] Bár pontos adatokhoz nem tudjuk kötni, valószínűleg Simlában kezdődött Schwaiger felfelé ívelő műkereskedői pályafutása. A keleti művészet iránti érdeklődését jelzi 1900-ban Szegedre írott, egyik utoljára közölt levelében is: Kőrösi Csoma Sándor darjeelingi sírjának meglátogatásakor már buzgón tanulmányozta a tibetieket és a tibeti művészetet. Többek között így ír: „A tibetiek éppen úgy néznek ki, mint a mi hosszú, zsíros haju magyar oláhunk otthon. Vallásuk Buddhista; sokszor látjuk a Lámákat (papjuk). S nincs prejudiceik az ellen, hogy idegen bemenjen a templomukba (mint a Hinduk). Magam is meglátogattam egy-kettőt, kalapom levettem, mint a többiek az Isten házában, de mikor megmutogatta a Láma az 'image'-kat és manuscripteket, 'baksis'-t (borravaló) kért.”[21] Ekkor már a Telléry-cég tekintélyes calcuttai üzletvezetője volt, és láthatóan jó kapcsolatban állt a Calcuttában székelő osztrák konzullal is.[22]

Nem tudni pontosan, hogy Schwaiger mikor és hogyan került kapcsolatba a dzsaina Backliwal-családdal, akik már a múlt század elejétől mint drágakő- és műkereskedők voltak ismertek Delhiben. Suraj Lal (1859–1934), akinek nemcsak Simlában és Delhiben, hanem Londonban és New Yorkban is volt üzlete a húszas





3. Schwaiger „múzeuma”, azaz villájának belseje Delhiben.  
A kép bal oldalán, az oszlop mögött álló alak maga Schwaiger.  
Fortunato Mattania rajza 1911–12 körül

években, Schwaiger üzlettársa és barátja volt. Családjuk hagyománya szerint Schwaiger mellette tanulta ki a drágakövek ismeretét.[23] fia, Manick Chand (1894–1954) pedig később Schwaiger üzletében dolgozott. Arra sincsen adat, hogy Schwaiger mikor alapította meg önálló műkereskedését Delhiben, de az tudható, hogy a



4. Schwaiger Ilona és Lady Mountbatten, az utolsó indiai alkirály felesége a „Gem Room”-ban. Háttal Manick Chand Backliwal, a háttérben pedig két fia, Sultan Singh és Bahadur Singh. 1944–47 körül



5. Sákjamuni Buddha. Nepál, feliratos, datált, 1857,  
aranyozott vörösréz, M.: 28,5 cm, Hopp Ferenc Múzeum, ltsz.: 6150;  
adomány 1914-ben az Iparművészeti Múzeumnak Londonból

Backliwal-családdal való első, közös üzlete Ódelhiben, a Kashmíri Gate mellett volt, melyet a Backliwal-család vitt tovább Indian Arts Palace néven.[24] A későbbiekben igencsak híressé vált önálló műkereskedés (vagy a „Múzeum”, ahogy a kortársak nevezték) szintén ezen a környéken, az Alipore Road 8. sz. alatti villában (ma: Shamanath Marg) volt, az igen előkelőnek számító Maiden’s Hotellel (ma: Oberoi Maiden’s Hotel) szemben, ahová 1910–12 körül költözhettek. Bár a nyarat általában Londonban töltötték, a családnak még volt egy lakóháza Kasmírban, Shrinagarban is.

Schwaiger rendkívüli szorgalommal és ügyességgel nemcsak Delhiben, hanem Londonban is képes volt önálló műkereskedést kialakítani.[25] Sajátos teintélyére jellemző, hogy az első világháború kezdetekor, mint elöljáró állam polgárát a saját angliai házában [26] „internálják”, ez alól azonban az akkori hadügyminiszter, Lord Kitchener (1850–1916), India volt katonai főparancsnoka (1904–1909) mentesítette.[27] Bár Schwaiger a háború után felvette az angol állampolgárságot, magyarságát mindenkor erősen hangsúlyozta.[28] Erre utal a minden körülmények között gomblyukában hordott, híres kék búzavirág is, melyet Delhiben külön erre a célra termesztetett.[29]

Delhiben lévő „múzeumában” megfordultak a kor szék hírességei, előkelőségei, a brit-indiai arisztokrácia színe-java, 1911-es indiai császárrá koronázása alkalmával maga V. György angol király is.[30] Schwaiger ugyancsak részt vett a korabeli társadalmi életben; Apponyi Henrik gróf például 1930-ban az alkirály, Lord



Irwin nagy kerti ünnepélyén találkozott vele és kapta lencsevégre leányával együtt.[31] Mindig szívesen látta azonban az Indiába vetődött magyar utazókat. Erdősi Károly, aki Simonyi-Szemadam Sándorral tett kelet-ázsiai útján, 1927-ben felkereste Schwaiger műkereskedését, feljegyzésre érdemesnek találta: „Sajnos szép dolgai nem nekünk, közeposztálybelieknek valók s így csak csendes leszereléssel vettük tudomásul a megdöbbenő árakat (...);” ám utána rögtön így ír: „Keletázsiai múzeumunk tanúja az ő magyar úri kvalitásainak s mi is hoztunk a múzeum számára egy szép és értékes ritkaságot. Tulajdonképpen egész ládával kellett volna elhozni ajándékait, de mi annyira tele voltunk már csomagokkal, hogy csak az értékesebbjét vittük el.”[32] Baktay Ervin, aki szintén a húszas évek végén már a Lál Kotban, a Delhiben lévő híres „Vörös Erőd” múzeumában is látta Schwaiger ajándékait, külön megcsodálta a gyűjteményt: „Üzlete Delhiben inkább múzeumnak nevezhető. Műkincsei nem üzlethelyiségekben vannak felhalmozva, hanem a lakásán. Az előkelő hatású kis palotát úgyis csak komolyan érdeklődő úriemberek keresik fel. Már a kertben szebbnél szebb hindu és buddhista bronzszobrok fogadják a belépőt. A tornácra nyíló első nagy terem falai mentén hatalmas vitrinben állnak a felbecsülhetetlen drágaságok: ékszerek, fegyverek, remekművű dobozok, elefántcsontfaragványok. A falakat régi hímzések és terítők borítják. A többi terem is valóságos kincsestár.”[33] Lényegében ugyanez volt a véleménye az 1931-ben Delhiben időző Germanus-házaspárnak is.[34] Felvinczi Takács pedig Schwaiger fogadószobáját is leír-

ta: „Egy érdekes festmény magát a házigazdát ábrázolja, díszes vázával, melyet műértő kezekkel simogat. A képmás alkotója Tornai Gyula, aki annak idején hosszú ideig élt Indiában.”[35] A legkülönbözőbb tárgyak megdöbbenő bőségét tükrözi Fortunato Mattiana egy metszete és a néhány fennmaradt fotó. Schwaiger unokája, P. G. J. Bryan visszaemlékezései szerint a villában meghatározott rendben voltak elhelyezve a különböző típusú műtárgyak; külön helye volt a szobroknak, drágaköves vitrineknek és tibeti thangkáknak, a jobb oldali belső szobába („Gem Room”) pedig, amely mellett Schwaiger irodája is volt, már csak a legelőkelőbb üzletfelek léphettek.

Az idővel egyre inkább kiteljesedő, jó érzékkel válogatott műkereskedést és gyűjteményt jellemzi az is, hogy Schwaigert a magyar tudomány egyenesen a nepáli művészet korai felfedezőjeként tartja számon. Ez a tény számunkra azért is fontos, mivel a Hopp Ferenc Múzeum néhány igen szép darabot is tartalmazó nepáli gyűjteménye szinte teljes egészében Schwaigertől származik. Feltétlen bizonyíték, hogy a századelő kiemelkedő kutatója, a calcuttai School of Art igazgatója, E. B. Havell – aki az indiai művészetről szóló, 1908-ban megjelent művében először emelte ki a nepáli-tibeti művészeti iskola fontosságát – nagy jelentőséget tulajdonított az általa vezetett Calcutta Art Gallery kitűnő nepáli anyagának, amely valóban Schwaigertől származhatott.[36] Havell és Schwaiger jó kapcsolatára utal az is, hogy Felvinczi Takács Zoltán 1936-ban Delhiben tett látogatásakor még



6. Phaeton bukása. Olasz mester, 16. sz. közepe, márvány relief, M.: 90 cm, Szépművészeti Múzeum, ltsz.: 51.931; adomány 1914-ben az Iparművészeti Múzeumnak Londonból



7. Hévadzra jidam, védőistenség női párjával. Nepál (?), 18. sz., aranyozott vörösréz, M.: 18, 3 cm. Hopp Ferenc Múzeum, ltsz.: 925; adomány 1924-ben Londonból



talált Havelltól származó „emlékeket”. [37] Állítását Baktay is megerősíti: „Bennünket különösen érdekelhet, hogy Havell az első, nagyszámú fémplasztikát tartalmazó nepáli gyűjteményt a század elején a Calcutta Art Galleryben látta és tanulmányozhatta, s ezt a szegedi születésű Schwaiger Imre, indiai műgyűjtő és nemzetközi hírvű műkereskedő (1864 [!] – 1940) nepáli kapcsolatai révén szerezte és állította ki.” [38] De Felvinczi Takács egyik fontos feljegyzése is igazolja Schwaiger kifejezett érdeklődését a nepáli és tibeti művészet iránt: „Ő foglalkozott először Nepál művészetével. Magához szoktatta a Himalája bennszülötteit, szállást is adott nekik házában, aminek fejében azok hozzá vitték minden értékes műtárgyukat.” [39] Annyi bizonyos, hogy indiai megbízottai olyan helyeken is tudtak számára vásárolni, ahová nyugatiak el sem juthattak még abban az időben. [40]

A dokumentumok tanúsága szerint már 1914-ben kezdetét veszi a szülőhazának szánt nagyszerű adományok sorozata, amely egészen Schwaiger haláláig, pontosabban 1939-ig, az üzleti élettől való visszavonulásáig tartott. Először testvérén, Dr. Schwaiger József szegedi királyi törvényszéki bírón keresztül küldött két láda műtárgyat az Országos Magyar Iparművészeti Múzeumnak. [41] A főként nepáli és tibeti ékszereket, kisplasztikákat valamint gandhári szobrokat is tartalmazó ajándékok között azonban eredetileg nemcsak keleti, hanem európai műtárgyak is voltak, [42] melyek közül egy olasz márvány relief a Szépművészeti Múzeumba került. [43] Az ekkor és a későbbiekben is folyamatosan ajándékozott gandhári tárgyakkal Schwaiger a Hopp Ferenc Múzeum indiai gyűjteményének egyik legértékesebb részét alapította meg.

Schwaiger rendszeresen küldött anyagot az akkor még az Országos Szépművészeti Múzeumhoz tartozó Hopp Múzeum számára, szinte rögtön megalakulásától kezdve. Az 1924-ben küldött 24 műtárgy között – melyek, mint láttuk, a korabeli sajtóból is lelkes visszhangot váltottak ki – nemcsak Indiából származó, hanem kínai, burmai tárgyak is voltak. [44] 1927-ben ő tette az év legnagyobb adományát, küldeménye értékes indiai, kínai, tibeti, nepáli műtárgyakat tartalmazott. [45] 1928-ban ismét Schwaiger ajándékozta a legtöbb tárgyat az ekkor már más adományok és vásárlások útján is örvendetesen gyarapodó Hopp Ferenc Múzeumnak. [46] A „hézagpótló” szándékkal válogatott tárgyak többsége olyan típusokat reprezentált (többek között a Kusán- és Gupta-korszakból származó plasztikák), amelyek addig még nem vagy alig voltak találhatók a Múzeum gyűjteményében. Míg 1929-ben csupán két darabbal, [47] 1931-ben már 47 indiai műtárggyal (terrakották és miniatűrök) gazdagította a gyűjteményt. [48] 1933-ban Schwaiger volt az egyetlen adományozó; 40 tételből álló ajándéka ismét indiai műtárgyakat (többségében terrakottákat és miniatűröket) tartalmazott. [49] Érdemei elismeréséül Schwaiger valószínűleg már 1931-ben megkapta a Horthy által alapított legmagasabb kitüntetés, a Magyar Érdemrend II. osztályát. [50]

Schwaiger adományainak történetében külön fejezet a Múzeum igazgatójának, Felvinczi Takács Zoltánnak távol-keleti útja 1936-ban. [51] Régi kapcsolatuknak és barátságuknak köszönhetően [52] (már addig is több alkalommal látogatta meg Schwaigert Londonban) Felvinczi Takácsnak egyedülálló alkalma nyílt, hogy Schwaiger vendégeként Delhiben maga válogasson ki a Múzeum számára műtárgyakat. [53] A 140 tételből álló listán ismét nemcsak értékes gandhári, mathurai szobrok, tibeti, ne-



8. Kuan-jin bódhiszattva Szudhanával. Kína, Csing-dinasztia, C sien-lung kor, datált, 1760, függő tekerceskép, papír, tus, színek, m.: 123 x 64,6 cm, Hopp Ferenc Múzeum, ltsz.: 5349; adomány 1924-ben, Londonból

páli, indiai kisplasztikák és iparművészeti tárgyak, hanem kínai jade-faragványok, sőt két japán tárgy is szerepelt. [54]

Schwaiger utolsó és legnagyobb adományát 1939-ben tette a Hopp Ferenc Múzeum számára, amikor visszavonult az üzleti élettől. [55] és felszámolta londoni üzletét. Ekkor ismét meghívta magához Londonba Felvinczi Takácsot, hogy a Múzeum igényeinek megfelelően, együtt válogassák ki a kívánt műtárgyakat. [56] Az augusztus végén átvett és becsomagolt, 140 tételből álló anyagot a londoni Magyar Királyi Követség épületében helyezték el, [57] mely nemcsak keleti (főként indiai, tibeti, kínai,





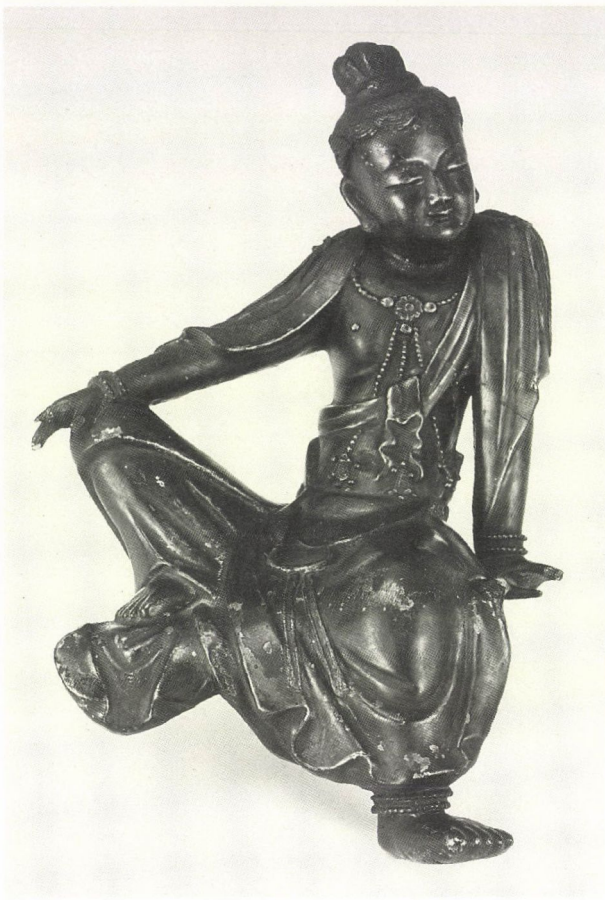
9. Hindu istennő (Durgá?). Nepál, 13–14. sz., vörösréz, aranyozás nyomaival, M.: 13,9 cm.  
Hopp Ferenc Múzeum, ltsz.: 710; adomány 1936-ban Delhiből





10. Amóghasiddhi Buddha. Közép-Tibet, 14–15. sz., thangka, festett vászon, m.: 92 x 72 cm.  
Hopp Ferenc Múzeum, ltsz.: 6306; adomány 1936-ban Delhiből





11. Holdat néző Kuan-jin. Kína, 14. sz., fa, textilre felvitt lakkborítás, M.: 48 cm. Hopp Ferenc Múzeum, ltsz.: 20; adomány 1936-ban Delhiből



12. Istenő (?) feje. India, Bengál, 12. sz. körül, fekete pala, M.: 22,8 cm. Hopp Ferenc Múzeum, ltsz.: 6351; adomány 1939-ben, Londonból

perzsa, burmai és japán) műtárgyakat, hanem néhány ókori görög kerámiát és egy érdekes egyiptomi amulettet is tartalmazott.[58] Ezt az anyagot azonban csak a háború után, 1950-ben sikerült hazahozatni Budapestre.[59]

A Schwaiger által adományozott műtárgyak feldolgozását – amelyek többségükben az indiai gyűjteményhez tartoztak – már Felvinczi Takács Zoltán elkezdte, majd az indiai művészet máig legnagyobb hatású értője, Baktay Ervin folytatta, aki 1946–1959 között volt a Hopp Ferenc Múzeum muzeológusa. Baktay számos kitűnő cikkben mutatta be az indiai gyűjtemény különböző részeit,[60] majd tanítványa, a rendkívül tehetséges, fiatalon elhunyt Tóth Edit folytatta munkáját.[61] A meglehetősen sokrétű és értékes anyagban azonban a Múzeum gyűjteményeinek későbbi kurátoraira is bőven maradt feldolgozni való.[62]

Schwaiger indiai működésének első periódusától fogva folyamatosan adott el, illetve ajándékozott is a londoni Victoria & Albert Museumnak. A tárgyakból némiképp akkori érdeklődésének, műkereskedésének és kapcsolatainak jellege is felmérhető. 1910 és 1914 között leginkább tibeti és nepáli tárgyak, főként ékszerek és kisplasztikák kerültek tőle a V&A birtokába. Érdekes tételt képeznek azok az 1910-ben eladott ékszerek és egyéb műtárgyak, melyek Oudh (ma Ayodhya, Uttar Pradesh) utolsó uralkodójától származtak; 1913-ban pedig egy nagyobb gandhári szoborgyűjteményt ajándé-

kozott a múzeumnak.[63] A világháború után, 1919-től 1924-ig a V&A-nek eladott tárgyak többségét ugyancsak tibeti munkák tették ki, majd 1927-től mathurai és gandhári szobrok egy másik csoportja is került tőle a múzeumba, köztük az 1929-ben vásárolt „híres Hadda Buddha” fej is.[64] Mindenesetre a tőle származó gandhári művek a V&A jelentős darabjai közé tartoznak.[65] Még 1912-ben, az indiai császári koronázás, az „Imperial Durbar” emlékére Schwaiger a British Museumnak ajándékozta azt a híres, Perzsiából származó pávaszobrot, melyet a kurd jazidok szektája *Maliki-Tauz* néven, mint főistenséget tisztelt.[66] Ezenkívül a British Library keleti szekciójában találhatók tőle vásárolt X. századi szanszkrit és 1504-ből való nepáli könyvek, valamint mughal miniatúrák.[67]

Nem lehet érdektelen számunkra az sem, hogy mi történt Schwaiger nagyszerű gyűjteményével és családjának mi lett a sorsa. Négy gyermeke Indiában született. Legidősebb leánya Irma Gwendolin (1898–1981, Manchester) az indiai hadsereg főhadnagyához (leszerelés-kor alezredes), G. Charles Bryanhez (1900–1994, Stogursey) ment férjhez 1924-ben, ám később elváltak. Fiuk, Patrick G. J. Bryan (1931–) még élénken emlékszik Indiában töltött gyermekéveire és nagyapja gyűjteményére. 1968-ig az Angol Hadsereg kapitánya volt, majd a közigazgatásban dolgozott. Schwaiger idősebbik fia, Leonard Imre Charles (1900, Calcutta–1940, Johannesburg)



Oxfordban, az Oriel College-ben tanult öccsével együtt.[68] A Dél-afrikai Köztársaságban egy társaság igazgatójaként érte a korai halál. Fia, Imre Leonard (1930–) 1968-ig őrnagyként szolgált a Királyi Légierőnél, majd egy légitársaságnál volt pilóta. Schwaiger második fia, Ernest Alfred Trevor (1902–1976, London) 1924-től, mint ékszerész dolgozott Cartier londoni üzletében, a második világháború alatt pedig a Királyi Légierőnél szolgált. 1928-ban vette feleségül Adela Helena (Adèle) Dixont (1908, London–1992, Manchester), a híres színésznőt és szopránénekesnőt. Fiatal korában Adèle elsősorban Shakespeare-darabokban szerepelt (John Gielgud partnereként is), a harmincas években pedig néhány filmben és főként musicalek és revük főszerepeiben lé-



13. Padmapáni Avalókitésvara. Nepál, 14–15. sz., aranyozott vörösréz, M.: 22 cm. Hopp Ferenc Múzeum, ltsz.: 50.113; adomány 1939-ben Londonból



14. Buddha-fej. Észak-Pakisztán, Gandhára, 3–4. sz., szürke pala, M.: 22 cm. Hopp Ferenc Múzeum, ltsz.: 50.27; adomány 1939-ben Londonból

pett fel. Férje révén gyűjtött híres jade- és japán necuke-gyűjteményét a Victoria & Albert Museumra hagyta,[69] vagyonát jótékonyági célokra fordították; 1995-ben adták át a róla elnevezett új osztályt a londoni Chelsea Westminster kórházban.[70]

Schwaiger halála után a negyedik gyermek, Ilona (1905–1957, Mussoorie) vezette tovább Delhiben az üzletet, ám feltehetőleg nem túl sok szerencsével. India függetlenségének kikiáltása után a műtárgyak (főként a drágakövek) egy részét bizonyos Bulwant Singh vásárolta fel, több jelentősebb darabot pedig az indiai kormány vett meg; ez utóbbiak Sir Mortimer Wheeler, a Régészeti Felügyelőség főigazgatójának segítségével a delhi National Museumba kerültek.[71] Maga a villa először a Pápai Legátus, majd később az indiai kormány tulajdonába jutott. Ilona közben 1947-ben Kanadában, majd 1948-tól Dél-afrikai Köztársaságban próbált új üzleti vállalkozásokat elindítani, 1954-ben pedig visszatért Indiába. A régi családi- és üzletbarát Manick Chand Backliwal egyik fiával, Bahadur Singh-gel próbált egy újabb üzletet kialakítani, ám Mussoorieben, az angolok kedvelt üdülőhelyén, 51 éves korában utolérte a halál.[72]





15. Női fej. Észak-Pakisztán, Gandhára, 4-5. sz., stukkó, festés nyomaival, M.: 19 cm, Hopp Ferenc Múzeum, ltsz.: 50.52; adomány 1939-ben Londonból

Schwaiger Imre híres és jellegzetes alakja volt a brit-indiai „téli szezonnak” Delhiben. Nekrológja szerint Schwaiger üzleti jó hírneve és becsületessége közmondásos volt, majd azt is megemlíti: „Lehet, hogy árai magasak voltak, de soha nem adott el semmit, ami nem pontosan az volt, aminek beállította.”[73] Előkelő üzletfeleivel kapcsolatban számos történet maradt fenn, egyetlen indiai alkirály sem mulasztotta el tanácsát kikérni. Lord Kitchener kínai, valamint indiai kardgyűjteményét is ő állította össze.[74] A Hopp Múzeum egyik büszkesége lett az az 1760-ban készült kínai tekercskép, amelyet Schwaiger Lord Kitchener örökösnejétől vásárolt meg és ajándékozott 1924-ben a Múzeumnak.[75] Állandó vevői közé tartozott a híres Aga Khan, az indiai síta muszlimok egyik vezetője is. De ha egy indiai fejedelem valamilyen ritka ékszert vagy drágakövet óhajtott megvásárolni, akkor szinte bizonyos, hogy Schwaigerhez fordult. Híres történet volt, amikor a hyderabadi Nizám számára néhány óra leforgása alatt egy egész palotát rendezett be Delhiben.[76]

Talán nem minden tanulság nélkül való Schwaiger Magyarországra küldött adományait az angliai múzeumoknak ajándékozott és eladott anyaghoz viszonyítani. Bár a Victoria & Albert Museumba Schwaiger révén talán jó néhány értékesebb indiai műtárgy került, a Hopp Múzeumba jutott tárgyakat illetően – nyilvánvalóan Felvinczi Takács Zoltán szakmai ösztönzésének is köszönhetően – egy gondosan felépített koncepció szerinti gyűjtés körvonalai bontakoznak ki. A különböző gyűj-

temények anyagának viszonylagos ismeretében elmondható, hogy az általa gyűjtött, fellelt, megszerzett műtárgyak értékes részét adományozta a Hopp Múzeumnak. Ugy tűnik, hogy Schwaiger vagyonának jókora részét fordította arra, hogy – szinte egyedülálló módon – elindítsa India sokrétű kultúrájának igazi megismerését Magyarországon.

Schwaiger nemcsak mint műkereskedő és műértő volt ismert; pályáját minden valószínűség szerint a drágakövek ismeretében való jártassággal alapozta meg. Erre nemcsak a Telléry-féle üzletháznál való munkája vagy a Backliwal családdal való kapcsolata utal, hanem az is, hogy Ernest fia jó nevű ékszerésszé vált Londonban. Indiai kapcsolatait pedig minden bizonnyal annak is köszönhetette, hogy – családjá bármennyire is a brit-indiai középosztály karrierjét testesítette meg – igen szívélyes, sőt üzletbaráti kapcsolatokat tudott kialakítani az indiai kereskedőkkel. Ez a korabeli brit-indiai társadalomban mindenképpen egy új, meglehetősen szokatlan mentalitást jelenthetett. Ugyancsak fontos tájékozódási pont az indiai művészettörténet elfogultság nélküli úttörőjével, E. B. Havellel való, feltehetően szoros kapcsolata, amely nyilván szemléletének kialakulására is szoros hatással volt.

Epilógusként ismét a barát, Felvinczi Takács Zoltán sorait idézném: „A Hopp Ferenc-Múzeum valósággal második alapítójára talált Schwaiger Imrében. Nélküle nem



16. Attikai vörösalakos peliké. 5. sz. vége, M.: 26,1 cm, Szépművészeti Múzeum, ltsz.: 50.352; adomány 1939-ben Londonból



fejlődhetett volna tudományos értékű gyűjteménnyé, mert hiszen leginkább nagylelkű múzeumbarátok támogatására volt utalva.

Ha valakire, Schwaiger Imrére igazán ráillik a »nagyszívű« jelző. Az ő műkereskedelme olyan küldetést teljesített, amelyet csak a jövőben fognak érdeme szerint méltányolni. Ha ugyan

akkor nem lesz már késő arra, hogy számot adjanak arról a nagyszerű anyagról, amit Delhiben a messze földön híres bungalow és Londonban a newbondstreeti flat magában rejtett.”[77]

Kelényi Béla

## JEGYZETEK

1 Schweiger [sic] Imre: Levél a Himalaya hegységből – Egy szegedi ifjú Indiában. Szegedi Napló, 1900 május 14.

2 Kajtár Jenő: Milliárdos ajándék a Hopp Múzeumnak. Szózat, 1924. július 9. [A milliárd koronában kifejezett összeg értéke akkor kb. 2000 angol font volt]; B. I.: A Hopp Múzeum új kincsei. Budapesti Hírlap, 1924. július 9.; d. m.: Megérkeztek Londonból a milliárdos értékű keletázsiai műkincsek. Világ, 1924. július 9.; N. n.: A Hopp Ferenc-múzeum gyarapodása. Az Újság, 1924. július 9.; Felvinczi Takács Zoltán: Ein wertvolles Geschenk für das Franz Hopp Museum. Pester Lloyd, 1924. november 5.

3 Felvinczi Takács Zoltán: A Hopp Ferenc Keletázsiai Művészeti Múzeum. Távol Kelet, I. évfolyam, I. kötet (1–3. szám), 1936, 21.

4 Schwaiger életét – főként a Szegedi Naplóban közölt levelei alapján – kitűnően foglalta össze Péter László szegedi egyetemi tanár „Szegedi műgyűjtő Indiában” c. írásában. In: Szegedi örökség. Budapest 1983, 236–240.

5 Schwaiger születési évét Baktay Ervin több helyen is 1864-re teszi (többnyire ezt az adatot vették át a későbbi magyar közlemények is), a Timesban megjelent Schwaiger-nekrológból azonban kiderül, hogy 1868-ban született. Times, 1940. június 26. Bár a magyarországi nekrológok szerint Schwaiger 74 éves korában halt meg, Felvinczi Takácsnak a hírlapok számára leadott kéziratából kiderül, hogy 72 évesen hunyt el (l. 73. jegyzet).

6 Balassa Péter szíves közlése.

7 F. Schwaiger Klára szíves közlése.

8 A már hivatkozott újságcikkek közlése szerint (l. 2. jegyzet) Schwaiger apja Schweiger József, szegedi gabonakereskedő volt. Ez lehet az apa másik utóneve, de az is lehetséges, hogy a korabeli újságok összekeverték a második fiú, József nevével. Az apa szegedi lapokban megjelent gyászjelentése közli Schwaiger Károly családjának tagjait is, köztük: „Halálát fájó szívvel siratják még: Schwaiger Imréné, Säche Nelly menyje és kis unokái: Gweny, Leonard, Ernest, Ilonka.” Szegedi Napló, 1908. április 2., l. még: Szegedi Híradó, 1908. április 2., Szeged és Vidéke, 1908. április 2., 3. A Szegedi Izraelita Hitközség anyakönyve valóban tud a Kecskemétri származó Schweiger Károly kereskedőről, aki Fabritzky Jankával kötött házasságot; 1890-ben született gyermekük István néven van bejegyezve. Szegedi Izraelita Hitközség anyakönyve, 3. tétel, 64. Az is elképzelhető, hogy Imre és József nem Szegeden született. A Hopp Múzeum adattárában fennmaradt, ismeretlen eredetű feljegyzés szerint: „Schweiger ügynök volt, felesége Fabritzky lány; rokonságban a Feketesas u. 15. sz. létező Kőrösi Béla rövidáru nagykereskedő nevével. Három fiúgyermekük felvette a r. k. vallást és a Schwaiger nevet. Egyikük Szegeden bíró volt, a másik, via Dorosma, Indiába hurozkodott. A harmadik Bpestre került. (...) 1940. aug. 2.” Hopp Ferenc Múzeum Adattára (továbbiakban HMA), A 3384/d/4. L. még: Szegedi ember karrierje Indiában. Délmagyarország, 1912. május 11.

9 A Schweiger-családról az első dokumentum igen korán, 1787-ben (közvetlenül a zsidóság 1785-ös letelepedési engedélye után) megtalálható a szegedi hitközség tagjainak névsorában, melyet az adóösszeírások alapján állítottak össze. Löw Immanuel-Kulinyi Zsigmond: A szegedi zsidók 1785-től 1885-ig. Szegedi Zsidó Hitközség, Szeged 1885, 7. Söt, a 19. század közepén a város legnagyobb tőkepenzes kereskedője bizonyos Schwaiger (sic!) Ábrahám nevezetű gyapjúkereskedő volt. Szeged története II. szerk.: Farkas J. Szeged, 1985, 436–37, 510.

10 Levél Indiából – Egy szegedi fiú Simlából. Szegedi Napló, 1897. július 11.

11 Felvinczi Takács fogalmazványa Schwaiger nekrológiához. Kézirat. L. a 73. jegyzet.

12 Szózat, Délmagyarország, 1924, i. m. Schwaiger unokájának, P. G. J. Bryannek a Credit Lyonnais-vel kérésre folytatott levelezése során kiderült, hogy a Bank személyi nyilvántartása sajnálatos módon az első világháború vége előtti adatokat nem őrizte meg.

13 L. a Felvinczi Takács által írt nekrológ szövegét (73. jegyzet). Zsolnay Teréz feljegyzése szerint Telléri [sic] először a jaipuri maharádza szolgálatában állt, majd Bombayben telepedett le. 1885-ben kereste fel először a Zsolnay-gyárat, hogy indiai üzlete számára díszedényeket vásároljon. A tőle megvett, indiai fametszeteket tartalmazó könyv hatására alakította ki Zsolnay Júlia „indiai modorú” terveit. L. Matyasovszkyné, Zsolnay Teréz visszaemlékezései. Zsolnay. A gyár és a család története 1863–1948. Írta Zsolnay Teréz és M. Zsolnay Margit. A gyár története 1848–1973. Írta Sikota Győző. Budapest 1980, 132. Telléry fontos szerepet játszott az indiai iparművészeti hagyományok, főként a szőnyegszövés feltámasztásában, de kereskedett Magyarországról importált lovakkal is. Telléry indiai működéséről külön tanulmányban szeretnék beszámolni.

14 Erre vonatkozóan l. Szegedi Napló, 1897, i. m. A Szegedi Napló közli azt az érdekes tényt is, hogy Indiából kapott előfizetési megrendelést a Telléry & Comp. cégtől, de mivel „a Telléri név nem szegedi, hát az 'Ér. Comp.' alatt kell rejtőzködni egy – szegedinek.” Szegedi Napló, 1891 november 22. Ennek alapján még az is elképzelhető, hogy Schwaiger 1891-ben már járt Indiában.

15 Az egyik első közlemény utal arra az anekdotára, hogy Indiában Schwaiger pályáját mint lókereskedő kezdte. 1895-ben ugyanis, mint az 1893-as világ körüli útján Indiába is eljutott Ferenc Ferdinánd küldöttjének tolmácsa, ő vezette a főherceg által ajándékozott paripát a jodhpuri maharádza elé. Egy szegedi ifjú az indiai fejedelemtől. – Levél Bombay-ből. Szegedi Napló, 1895. november 17. Ez a történet nyilvánvalóan a Telléry-féle üzletházban betöltött szerepével van összefüggésben (l. 13. jegyzet).

16 Nevezetesen az ott vadászgató Tallián Emillel, a török-szentandrási járás főszolgabírájával és Lonovics Pál földbirto-kossal való találkozásáról (nem pedig Tallián Béla torontáli és Lonovics József csanádi főispánokkal – egyébként az utóbbi éresek –, ahogy Péter László írja; Szegedi örökség, i. m. 237–238). Levél Indiából – Egy szegedi fiú Simlából. Szegedi Napló, 1897 július 11; Tallián Emil: Egy torontáli nimród Indiában. Torontál, 1897. január 26.; Indiai levél. Szegedi Napló, 1897. július 24. Schwaigert 1912-ben József testvére is meglátogatta Indiában. Szegedi bíró Indiában. Szegedi Friss Újság, 1913. január 5.

17 Szegedi ifjú esküvője az Indiákon. Szegedi Napló, 1896. november 29.

18 Szegedi fiú az angol Indiában. – Levél a tengeren túlról. Szegedi Napló, 1898. november 15.

19 Kipling igen érzékletesen írja le a brit titkosszolgálatnak dolgozó Lurgan szahib figuráját, drágaköveit és sokféle keleti – elsősorban tibeti – műtárggyal zsúfolt kereskedését.

20 Az érdekesítő történet, melyre Schwaiger nekrológiája is utal (l. 5. jegyzet) részletesen megtalálható: O. C. Sud: Complete Guide to Simla and Adjacent Country, h. n. é. n., 18–20.

21 Levél a Himalaya hegységből. Szegedi Napló, 1900 i. m.

22 uo.

23 Az Indian Arts Palace jelenlegi tulajdonosa, SultanSingh Backliwal szíves közlése. (Az előzetes adatok fényében



Schwaigernek már ugyancsak lehetett gyakorlata a drágakövek ismeretében.) Sultan Singh maga is számos, drágakövekkel és műkereskedelemmel foglalkozó indiai társaság elnöke, főttitkára és alapító tagja, valamint több nagy indiai múzeum donátora. A Backliwal családra vonatkozó adatok részint részletes önéletrajzán (kézirat), részint szóbeli közlésein alapulnak.

24 Az üzlet 1943 körül költözött mai helyére, a Connaugh Place-re.

25 Üzletének címe: 1923-ban még a 39 Brook Street, Grosvenor Square, London W., majd a jóval nagyobb szakmai sikert jelentő 174 New Bond Street.

26 „Red Court”, Christ Church Park, Sutton, Surrey.

27 Világ, 1924 i. m.

28 „Amióta Schwaiger Delhiben él, az osztrák himnusz után fölhaszn mindenkor a magyar himnusz is, a mi kizáróan Schwaiger Imrénnek érdeme és sikere.” Budapesti Hírlap, 1924. i. m.

29 Felvinczi Takács Zoltán: Buddha útján a Távol-Keleten. Budapest é. n., I. 63. A mindennap frissen kitűzött búzavirág legendás voltáról Schwaiger nekrológja is megemlékezik.

30 A koronázási sátorban kirakott drágaságok egy része ugyanis Schwaigeré volt. Mint a korabeli tudósítás írja: „A királyi pár hálából személyes megjelenésével megtisztelte a műgyűjtő házat. Majd egy óráig időztek Schwaiger Imre családja körében és intim beszélgetés fejlődött köztük.” Délmagyarország, i. m.

31 Gróf Apponyi Henrik: Úti és vadásznaplóm. Budapest, 1931, 104, 62. kép.

32 Erdősi Károly: Napsütéses Indiában. Budapest é. n., 258.

33 Baktay Ervin: India. Budapest 1941, 204.

34 G. Hajnóczy Rózsa: Bengáli tűz. Budapest 1969, 657–658.

35 Felvinczi Takács Zoltán: Buddha útján a Távol-Keleten. i. m., 75.

36 „I must also thank (...) Mr. Imre G. Schwaiger, of Delhi and Simla, to whose exertions the Calcutta Art Gallery owes some of its choicest treasures.” Havell, E. B.: Indian Sculpture and Painting. London 1908, viii. Tény, hogy a könyvben bemutatott számos nepáli szobor a Havell által igazgatott Calcutta Art Gallery anyaga volt. (Bár a Kathmandu-völgyben élő nevár művészekre már a múlt századi utazók is felfigyeltek [l. Lo Bue, E. F.: The Artists of the Nepal Valley. Oriental Art, Winter 1985/86, 412–13], a nepáli művészet feldolgozása csupán e század hatvanas éveiben kezdődött el [erről l. Macdonald, A. W. & Stahl, A. V.: Newar Art. Warminster 1979, 1–2].) Mindenképpen meg kell említenem, hogy E. B. Havell igen jelentős szerepet játszott az indiai művészet esztétikai és szellemi értékeinek elfogadtatásában is. Fent említett könyve különösképpen az akkor eszmélő indiai értelmiségre volt nagy hatással. Ő hozta létre a Tagore-családdal is együttműködve az ún. Bengáli iskolát, amely a tradicionális indiai festészetet volt hivatva feleleveníteni. Értékeléséről l. Baktay E.: India művészete. Budapest 1958, 5, 449; Nehru, D.: India fölfedezése. Budapest 1981, 286; Ray, A.: Calcutta and the Early Growth of the Bengal School of Paintings. Marg XLI. 1988, No. 4. 51–64.

37 Felvinczi Takács Zoltán: Buddha útján a Távol-Keleten. i. m. 74.

38 Baktay Ervin: India művészete, i. m. 251. Lényegében ugyanezt mondja el a múzeum nepáli fémplasztikáit bemutató korábbi tanulmányában is. Baktay Ervin: Nepáli fémplasztika a Keletázsiai Művészeti Múzeumban. Az Iparművészeti Múzeum és a Hopp Ferenc Kelet-Ázsiai Művészeti Múzeum Évkönyve (a továbbiakban IMEH) II. (1955), 294. Mindezt még megerősíti Baktay egyik 1959-ben (?) írott, kéziratban fennmaradt tanulmánya, melyben azt állítja, hogy az 1908-as calcuttai kiállítást Schwaiger rendezte. HMA A 3238., 1.

39 Felvinczi Takács Zoltán: Buddha útján a Távol-Keleten, i. m. 74. 40 P. G. J. Bryan visszaemlékezése. Vö. Baktay Ervin: India, i. m. 204.

41 Erről l. Schwaiger József és az Iparművészeti Múzeum levezését: Magyar Iparművészeti Múzeum Adattára (továbbiakban MIMA): 1914/784, /841, /846. A bejegyzett anyag megtalálható az Iparművészeti Múzeum gyűjteményének Szakleltárában; tétele szám: 12200–12253. 1915-ben, mint „Bombayban élő régiségkereskedő” ajándékát ki is állították ezeket a műtárgyakat. L. Magyar Iparművészet, 1915, 260. 1922-ben Schwaiger Budapesten is járt, és megtekintette az akkor még rendezés alatt

álló Hopp Múzeumot. Felvinczi Takács Zoltán: A Hopp Ferenc Keletázsiai Művészeti Múzeumból. A Múbarát III. 1923, 3–4. sz. 25–29.

42 MIMA 1916/439. Az európai műtárgyak tételszáma az ajándékozási listán: 1., 2., 3., 19. Közülük csak a 19. számú tárgy, a „Phaeton bukása” című volt azonosítható az 1950-es átadási listán. MIMA ad. 159/1950, 4. L. a következő jegyzet.

43 A tárgy publikálva Balogh, Jolán: Katalog der Ausländische Bildwerke des Museums der Bildenden Künste in Budapest. IV–XVIII. Jahrhundert. Budapest 1975, No. 150, 123 (I. Textband), No. 191, 178 (II. Bildband). (Ld. 6. kép)

44 Az Országos Szépművészeti Múzeum Évkönyve (továbbiakban SzMÉ) IV. 1924–26, Budapest 1927, 214.

45 SzMÉ, V. 1927–28, Budapest 1929, 215–16.

46 SzMÉ 1929, i. m. 216.

47 SzMÉ VI. 1929–30, Budapest 1931, 248.

48 SzMÉ, VII. 1931–34, Budapest 1935, 201.

49 SzMÉ 1935, i. m. 201.

50 Ma unokája, P. G. J. Bryan tulajdonában. L. Schwaigernek az ügy előzményeivel kapcsolatos levelét Felvinczi Takácsnak, HMA A 2450/1, ill. Schwaiger magyarországi nekrológiát (73. jegyzet).

51 Egy évig tartó útjáról jelentette meg a már idézett könyvet: Felvinczi Takács Zoltán: Buddha útján a Távol-Keleten. I–II., Budapest 1938.

52 Vö. Schwaiger 1931–39-ből fennmaradt leveleivel. HMA, A 2450/1, A 2453, A 2454, A 2455, A 2456, A 2458.

53 Felvinczi Takács Zoltán: Buddha útján a Távol-Keleten. i. m. 75. Vö. HMA, A 2453. Felvinczi Takács Zoltán: Előzetes jelentés egy keletázsiai tanulmányútról. Távol-Kelet, II. évf. 1–4. sz., 1937, 4–5.

54 L. a bombayi Magyar Királyi Konzulátus által kiállított bizonyítványt és a Múzeumnak adományozott két ládányi műtárgy listáját. HMA, A 2400/1. Az adományról újságcikkek is megjelentek: Boromissza Tibor: Delhi–Sanghai. Függetlenség, 1936. július 5.; N. n.: Nagyszerű indiai és kínai műkincsekkel gazdagodott a Hopp Ferenc Múzeum. Az Est, 1936. július 5.

55 Indiai üzlethelyeinek felszámolásakor több műtárgyat ajándékozott indiai műkereskedő kollégáinak is. Miklós Pál szíves közlése Schwaiger egyik dél-indiai üzletfele nyomán.

56 L. Schwaiger leveleit Felvinczi Takácshoz. HMA, A 2456/1, A 2458

57 Listája az Iparművészeti Múzeum Adattárában (MIMA), ad. 56/1949

58 Ezeket a Szépművészeti Múzeum vette át. Szépművészeti Múzeum Adattára, 92/1950

59 Az ezzel kapcsolatos bonyodalmakról l. MIMA ad 17/1949, ad 56/1949, ad 192/1949

60 Baktay, E.: Recent Acquisitions of the Museum of Eastern Asiatic Arts in Budapest. Acta Orientalia Hungarica (AOH) I. 1951, 192–212; Baktay, E.: Indian Stone Sculpture in the Budapest Museum of Eastern Asiatic Arts. AOH III. 1953, 135–165; Baktay Ervin: Mogul és rádzsput festmények a Keletázsiai Művészeti Múzeumban. IMEH I. 1954, 42–59; Baktay Ervin: Nepáli fémplasztika a Keletázsiai Művészeti Múzeumban. IMEH II. i. m. 291–304.

61 Tóth Edit: Nepál művészete a Hopp Ferenc Keletázsiai Művészeti Múzeumban. Budapest 1963; Kovács, Gy.–Tóth, E.: Pancamaharaksasutrani „The Sutra-s of the Five Great protectors”. IMEH VI. 1963, 197–212; Tóth, E.: Terracottas from the Gupta Period. IMEH VII. 1964, 211–224; Tóth, E.: Terracottas from the Kushan Period. IMEH VIII. 1965, 167–178.

62 Horváth, V.: Maurya Mother Goddess Figurines. IMEH X. 1967, 157–165; Horváth, V.: Textilek az indiai gyűjteményben. IMEH, XI., 1968, 169–180; Horváth, V.: Gandhara Stone Carvings in the Ferenc Hopp Museum of Eastern Asiatic Arts. AOH XXVI. (2–3) 1972, 315–326; Fereny, L.: Buddhist Works of Art in the Ferenc Hopp Museum of Eastern Asiatic Arts, Budapest. Orientations, 1987, March, 30–41; Renner, Zs.: A Pála-korszak szobrászatának emlékei a Hopp Ferenc Kelet-Ázsiai Művészeti Múzeum gyűjteményében. IMEH, XIV., 127–141; Kelényi, B.: On the Iconographic and Stylistic Problems of a Fourteenth Century Type Thangka. In: Tibetan Studies. Proceedings of the 7th



Seminar of the International Association for Tibetan Studies, Graz 1995, gen. ed.: E. Steinkellner. Wien 1997, Vol. I. 487–494; *Kelényi, B.*: Hindu or Buddhist? A Rare Nepalese Statue in the Ferenc Hopp Museum of Eastern Asiatic Arts, Budapest. *Berliner Indologische Studie* 1998, 11/12, 297–306.

63 A Svát-völgyből származó gandhári tárgyak részletes leírásáról *I. Ackermann, H. Ch.*: Narrative Stone Reliefs from Gandhara in the Victoria and Albert Museum in London. *IsMEO, Rome*, 1975. (I. M. 189-1913 – I. M. 222-1913) Köszönöm Renner Zsuzsannának a fenti adat közlését.

64 A V&A kelet-ázsiai gyűjteményében találhatók. Listájukat Susan Stronge, a gyűjtemény Assistant Curatora állította össze. Néhány 1910–13-ban vett tibeti tárgyat közöl: *Katalog der tibetischen und mongolischen Sachkultur in europäischen Museen und Privatsammlungen. H. Roth* in Zusammenarbeit mit *V. Ronge*, Wiesbaden 1989, 4.6, A 35, P 35; 4.17 IV, E 35. Ugyancsak ebből az időszakból közöl tárgyakat a V&A tibeti gyűjteményét bemutató kiadvány is. *Lowry, J.*: Tibetan art. Victoria and Albert Museum, London 1973, 38–39, 44–45, 78–79, 82–83, 86–87, 90–91, 92–93.

65 Renner Zsuzsanna szíves közlése.

66 *Daily Telegraph*, 1911, 19, December. British Museum, Department of British and Medieval Antiquities, 1912, 3, July. British Museum, Standing Committee, 1912, 3, July.

67 British Museum, Standing Committee, 1908, 10, October. British Museum, Standing Committee, 1911, 8, April.

68 *Vö. Oriel College, Oxford, School Register*, 157, 164.

69 A V&A kelet-ázsiai gyűjteményében. Listáját ugyancsak Susan Stronge állította össze (vö. 64. j.).

70 L. nekrológiát az *Independent* május 26-i számában, ill. unokatestvére, Denis Baker kéziratosa visszaemlékezéseit.

71 *P. G. J. Bryan* szóbeli visszaemlékezése. *Wheeler* 1944-től 1948-ig volt a Felügyelőség kiváló igazgatója. A delhi National Museumban jelen szerzőnek csak néhány kisebb, Schwaigertől származó tárgyra való utalást sikerült találni (I. M. 48.4/Ext. 12–16). Egyelőre nem tisztázott az sem, hogy a bombayi és calcuttai múzeumokban találhatók-e Schwaigertől származó tárgyak.

72 A mussoorie-i anglikán egyház nyilvántartásában 2759-es szám alatt bejegyezve.

73 *Times*, i. m. Magyarországi nekrológiái főként *Felvinczi Takács Zoltán* kéziratban is fennmaradt fogalmazványa alapján

íródtak. *N. n.*: Meghalt Delhiben egy magyar műbarát. *Esti Kurir*, 1940. június 27.; *N. n.*: Egy indiai magyar mecénás halála. *Ujság*, 1940. június 27.; *N. n.*: Delhiben meghalt egy magyarországi műbarát. *Pesti Hírlap*, 1940. június 27.; *N. n.*: A londoni magyar követség őrzi Schwaiger Imre utolsó ajándékát. *A Mai Nap*, 1940. július 1.

74 *Times*, i. m. Az 52 darabból álló Kitchener-gyűjtemény a 60-as években került a V & A-be. A gyűjtemény kardinálisait feldolgozó könyv azonban nem említi meg Schwaiger nevét. *Rawson, P. S.*: *The Indian Sword*. Herbert Jenkins, London, 1968.

75 *Felvinczi Takács Zoltán*: *A Hopp Ferenc Keletázsiai Múzeum. Távol-Kelet*, i. m. 23 (l. 8. kép).

76 *Times*, i. m.

77 *Felvinczi Takács Zoltán*: *Indiai és kínai buddhista művészeti kapcsolatok*. In: *Lyka Károly Emlékkönyv*, szerk. *Petrovics Elek*. Budapest 1944, 293.

Schwaiger Imre életrajzának vázlatos megírása több mint négyéves munka eredménye, ám korántsem tekinthető befejezettnek, hiszen a közeljövőben újabb dokumentumok felbukkánása is várható. Adataimat nem tudtam volna összegyűjteni mások önzetlen segítsége nélkül. Mindenekelőtt köszönet illeti Schwaiger Imre unokáit, *Patrick G. J. Bryant* és *Imre Leonard Schwaigert* (Anglia), valamint *Denis Bakert* (Anglia), *Adèle Dixon* unokatestvérét, aki megőrizte a ráhagyományozott családi dokumentumokat; *Sultan Singh Backliwall* (India), Schwaiger üzletbarátjának unokáját, akitől az első adatokat kaptam a család felkutatásához; *Dr. Unger Ödönt* (Anglia), akinek ösztöndíja lehetővé tette, hogy Angliában is kutathassak; *Dr. Péter Lászlót* és különösen *dr. Apró Ferenc* helytörténészt, továbbá *Ilia Mihályt* (Szeged), akik a legtöbb szegedi adatot rendelkezésemre bocsátották és hasznos tanácsokat adtak; továbbá *Felvinczi Takács Marianné-t* (Hopp Ferenc Kelet-Ázsiai Művészeti Múzeum), *Bardi Teréziát* (akkor *Iparművészeti Múzeum*) és *Gaboda Pétert* (Szépművészeti Múzeum), akik fontos dokumentumokkal járultak hozzá a tanulmány létrejöttéhez.

## IMRE SCHWAIGER, THE CONNOISSEUR

### THE FERENC HOPP MUSEUM OF EASTERN ASIATIC ARTS, BUDAPEST: EXTRACTS FROM THE HISTORY OF A FAMILY

Imre Schwaiger (b. Szeged[?], Hungary in 1868, d. Delhi in 1940) can justly be regarded as the second founder of the Ferenc Hopp Museum. He settled in India in 1895, and very soon became an expert on Oriental art treasures and precious stones. Later he established galleries in Delhi and London. In time Schwaiger became well-known in British India, and his business in Delhi was referred to by the contemporaries as the "Museum".

Schwaiger began to make donations very early on, from the beginning of the 1910s. In 1923 the Ferenc Hopp Museum was set up in Budapest, and almost every year Schwaiger presented it with Oriental art works. It was with his help that the Ferenc Hopp Museum built up its Indian collection, which gives a good introduction to a number of important periods in Indian art. Besides pieces from the Kushana period of Mathura sculpture and Gupta period, it contains works of Buddhist sculpture from Gandhara and the Pala periods. Schwaiger also donated a number of Indian artefacts – for example, textiles and

Mughal miniatures – to the Museum. It was Schwaiger who founded the Museum's Tibetan and Nepalese collections. Hungarian scholars regard Imre Schwaiger as the discoverer of Nepalese art. Indeed, it was due to him that Nepalese small sculptures joined the Calcutta Art Gallery collection in 1908.

Schwaiger sold or donated many valuable items to the Victoria & Albert Museum: a number of important works in the Gandhara collection and numerous Tibetan and Nepalese pieces there were given by him. Schwaiger also helped to build up Lord Kitchener's sword collection, which also later passed to the Victoria & Albert Museum.

Imre Schwaiger wound up his business in London before his death. One of his daughters, Ilona, inherited the Delhi gallery, but she sold it after Indian independence. Some pieces from Schwaiger's collection can be found in various Indian museums. The famous jade collection, put together by his son Ernest, passed to the Victoria & Albert Museum.







## MÁNYOKI ÁDÁM TEVÉKENYSÉGÉNEK REKONSTRUKCIÓJA ERŐS ÁGOST UDVARÁBAN, A DREZDAI GYŰJTEMÉNY 18. SZÁZADI LELTÁRAI ALAPJÁN

„Az 1713-as esztendőben a dicsőséges emlékeztető megboldogult felség hogy foglalkoztasson, a néhai koronamarsall, gróf Bilinski útján Danzigból Varsóba hivatott, ahol néhai gróf Vitzthum által bemutattattam, s megboldogult felségének kegyesen mindjárt úgy tetszett, hogy néhány lengyel hölgy arcképének elkészítésével azonnal elfoglaltságot adjon nekem...” – írja le Mányoki 1735. június 18-án kelt, s az akkori uralkodóhoz, III. Ágosthoz címzett kérvényében szász udvarba kerülésének történetét.[1] Mivel évekkel korábban elvesztett udvari állása újbóli elnyeréséért folyamodik – nem első, s nem utolsó alkalommal –, a továbbiakban udvari pályafutása kezdeti sikereit eleveníti fel. Szól Erős Ágosttól kapott feladatairól, az uralkodó neki szánt, Bécsben és Angliában teljesítendő tervezett megbízásairól, valamint hosszan elhúzódó udvari kinevezése részleteiről. Mert jöllehet állandó alkalmazásáról a kérvényben leírtak szerint már Varsóban szó esett, a kinevezésre csak 1717-ben került sor, amikor a király június 26-án Karlsbadban kelt leiratával „első portréfestő” rangban udvari festő lett, viszonylag magasnak számító évi 1000 tallér fizetéssel.[2] Mányoki mintegy tíz évig, 1726 elejéig állt Erős Ágost szolgálatában, amikor is udvari státuszát az engedélyezettnél hosszabbra nyúlt magyarországi távolléte miatt megvonták. 1731 tavaszán ugyan visszatért Drezdába, de csak évek múltán, 1735 augusztusa és 1736 decembere között kapta meg újból az udvari festői állást. Ettől kezdve udvari alkalmazásban volt 1753-ban bekövetkezett nyugállományba helyezéséig.[3]

Udvari portréfestőként bejárt pályáját – a kezdeti folyamatos foglalkoztatás után – érdemtelenül kíséri végig a gyakori mellőzöttség, elsősorban a francia Louis de Silvestre udvari festői kinevezését, valamint 1716-os drezdai letelepedését követően. Silvestre ugyanis jól szervezett műhelye élén az évtized második felétől Erős Ágost kívánságára olyan, valamennyi reprezentatív festői műfajra kiterjedő udvari művészetet valósított meg, amelynek az uralkodó által igényelt példaképe XIV. Lajos udvarának művészete és Le Brun tevékenysége volt.[4] 1713-ban azonban, amikor Erős Ágost személyes megbízásai és külföldi feladatokat ígérő, reménykeltő tervei az uralkodó szolgálatában marasztalták Mányokit, a portréfeladatokban még jobbra hozzá hasonlóan egyénileg dolgozó portréfestőkkel kellett osztoznia. Noha a drezdai portréfestés története az 1710-es évek elejét tekintve kevésbé kutatott, mint az az időszak, amelyet Silvestre tevékenysége fémjeléz, az eddigi összefoglalások alapján egy hozzávetőleges kép mégis megrajzolható arra vonatkozóan, milyen művészkörrel számolhatunk Mányoki drezdai letelepedése idején.[5] A gyűjtemény egykorú leltáraiban előforduló nevek szerint a 17. századi ízlést képviselő Heinrich Christoph Fehling (1654–

1725), az udvari festőként elsősorban lipcsei megrendelőkre számára dolgozó David Hoyer (1670–1720), s mellettük az említésekkel tudhatóan igen termékeny, de művek alapján szinte alig ismert francia Daniel de Savoye (1654–1716) udvari működését tekinthetjük párhuzamosnak Mányokiéval.[6] Rajtuk kívül jobbra csak alkalmilag megbízott, illetve vendégként ott tartózkodó művészek fordulnak elő, habár nem kisebb nevekről van szó, mint Antoine Pesne, vagy már az évtized közepe táján, Jan Kupezky.[7] Mindazonáltal az említettek szász udvar számára végzett tevékenysége – akár rendszeres volt, akár időleges – elsősorban Drezdához kötődött, miközben az uralkodó udvartartásával gyakran az év nagyobb részében Varsóban tartózkodott – ahogy arra Harald Marx a Silvestre előtti udvari portréfestészet értékelésekor már korábban rámutatott.[8] Hogy ennek a körülménynek Mányoki alkalmazásában és kezdeti folyamatos foglalkoztatásában komoly szerepe lehetett, az abból is kiderül, hogy a kérvényben leírtak, valamint az első két év forrásai szerint az uralkodó által rábízott munkák 1713 végéig szinte teljesen a varsói udvarhoz kötődtek. Ottani működése aligha független attól, hogy Erős Ágost az 1713-as évet – ahogyan az 1712-től 1716-ig terjedő időszak nagy részét – Lengyelországban, feltehetően Varsóban töltötte.[9]

Foglalkoztatásának kezdeti alkalmi jellegéből következően a szász uralkodótól kapott legkorábbi megbízásai meglehetősen jól dokumentáltak. Az 1713–1715 közötti évekből ugyanis egy nyugtája s négy számlája maradt fenn,[10] melyek közül három tételesen is tartalmazza az elkészült munkákat, s a rajta említett 34 kép közül 27-et címmel sorol fel. A négy számla a festő udvari működésének legfontosabb forrásával, a drezdai gyűjtemény két 18. századi leltárával együtt végül is eléggé átláthatóvá teszi tevékenységét, s nemcsak az egyes műveket illetően, de működése teljes időszakára vonatkozóan is. A leltárakban ismeretlen festő műveként szereplő portrék meghatározása mellett ugyanis a számlák alapján datálni tudjuk udvari megrendelésre készült művei nagyobb részét, s ezáltal átláthatóbbá válnak foglalkoztatása intenzívebb, illetve kevésbé termékeny időszakai.

A drezdai gyűjtemény két 18. századi leltára mintegy húsz év különbséggel veszi számba a szász uralkodó tulajdonában különböző helyen őrzött műveket, a kutatás számára szerencsés körülményként egymástól eltérő rendszer szerint.[11] Az Erős Ágost rendeletére 1722 júliusában elkezdett és 1728 novemberében befejezett, Raymond Le Plat udvari főépítész irányítása alatt készült első részletes képleltár (az irodalomban 1722/28-as leltárként idézve),[12] 47 képet sorol fel Mányoki neve alatt. A későbbi, amelyet 1741 előtt Steinhäuser, a képtár inspektora állított össze [13] (ez a továbbiakban „1741



előtti” leltárként említve) 57 képet tulajdonít a festőnek. Ezek közül hét, amely csak 1731-ben vagy azt követően került a gyűjteménybe, egyedül itt szerepel. A forrás csupán ez utóbbiak esetében ad támpontot a képek készítési idejére vonatkozóan, a többi mű a leltárban szereplő adatokból nem datálható. A két összeírás azonos leltári számokat használ, de amíg az első a számok sorrendjében készült, addig a második, „1741 előtti” tematikus rendben. Ez utóbbi a portrékat az ábrázoltak szerint csoportosítja, különválasztva a különböző – Mányoki műveinél a szász, porosz, anhalt-dessau, lengyel, cserkesz – udvarokhoz tartozók ábrázolásait a császári ház, valamint a lengyel uralkodók portréitól, némi bizonytalansággal sorolva némelyeket (pl. a cseheket) az „egyéb”, vagy az ismeretlen származású ábrázoltak közé – mindezenekre többnyire támpontot adva a képen ábrázolt személy kilétének meghatározásában. Az összeírások általában feltűntetik a képnek a leltár felvétele idején érvényes elhelyezését, valamint korábbi helyét, származását, mi több, az „1741 előtti” leltár emellett külön összesítésben – ha tudott – szállítója nevét is, ez utóbbi esetben a gyűjteménybe kerülés időpontjával együtt. Az összeírások legtöbbször jelzik, hogy a kép eredeti, avagy másolat, megadják a méretet, s a minden tekintetben részletesebb „1741 előtti” leltár ezenfelül a formátumot is, azaz, hogy a portré mellkép avagy térkép kivágatú, illetve egészalakos. (B[rustbild], K[niestück], L[ebensgroß]). Ennek a gyakorlatilag 20. századi szempontrendszer szerint készült leltározási szisztémának köszönhetően nemcsak arról kapunk tájékoztatást, hogy milyen típusú és nagyságrendű feladatokat kell feltételeznünk Mányoki udvari működésének idejére, hanem a képek sorsáról, későbbi „felhasználásáról” is. Együttal betekintésünk lehet abba is, hogyan különül el egymástól már ekkor a képtár szintű műalkotás, valamint az uralkodói környezet dekorativitását biztosító és gyakorlatilag a berendezés részeként kezelt sorozatkép.

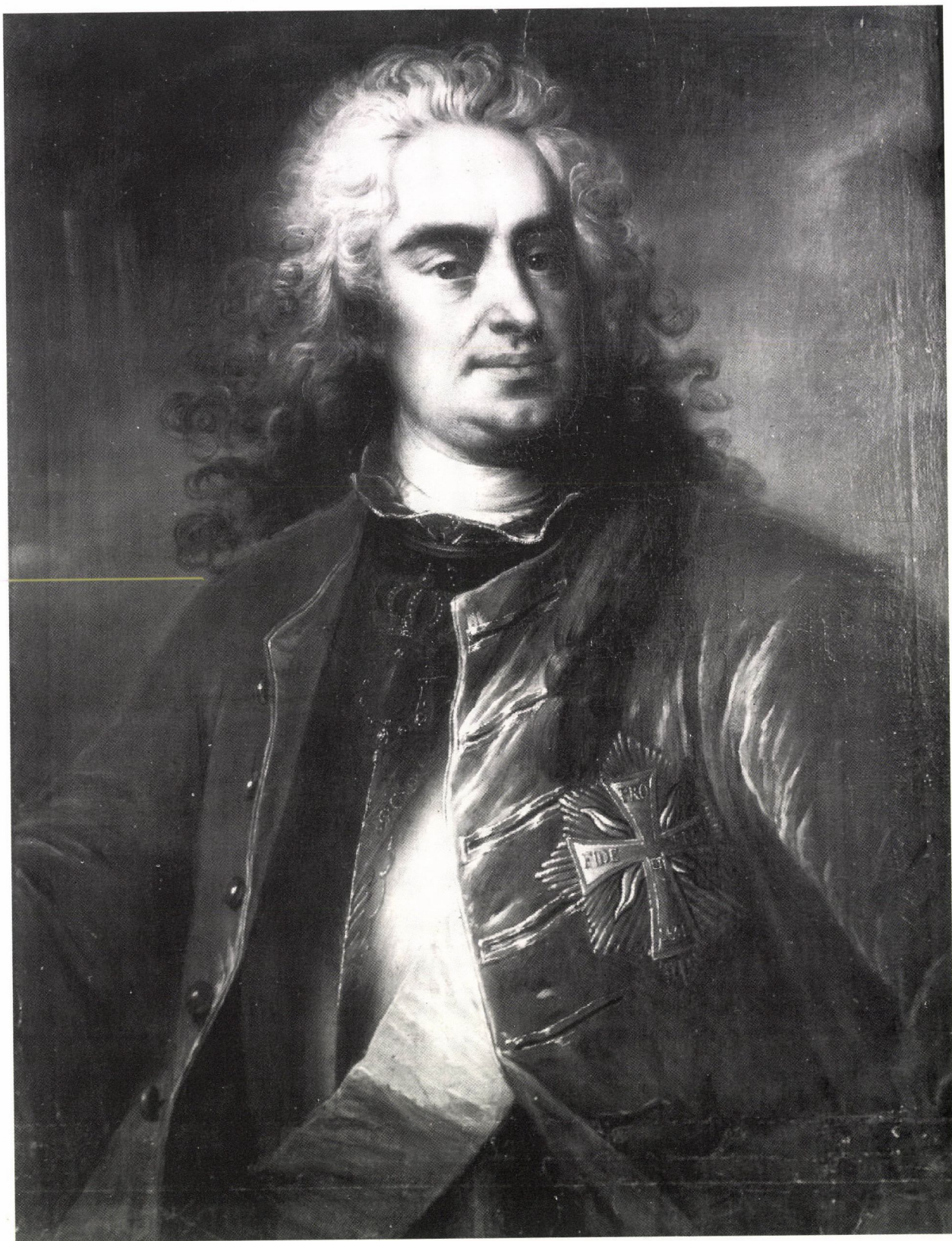
A két leltár Mányoki szerzőségét érintő bejegyzései nem teljesen fedik egymást.[14] Négy alkalommal az első leltárban neki tulajdonított mű a későbbi összeírásban mesternév nélkül szerepel, (19, 26, 27, 32. sz.) két másik esetben pedig fordított a helyzet, Mányoki nevét csak az utóbbi közli – ezeknél a bejegyzés helyességét egyébként számla is alátámasztja. (7, 25. sz.) Olyan is előfordul azonban, hogy az elsőben még szereplő Mányoki-arkkép a második leltár felvételekor ismeretlen ok miatt kimaradt. (14, 22, 41. sz.) Mindazonáltal a két leltár a festő műveként együttesen 58 képet tart nyilván, míg további öt, a leltárban mesternév nélkül, illetve ismeretlenként bejegyzett portréhoz három részletes számlája ad támpontot. A Drezdában kiállított 1714-es számlán találjuk Frigyes Vilmos porosz király arcképét, Albrecht Friedrich brandenburgi őrgróf egyelőre csak adatból tudott portréját, továbbá Leopold anhalt-dessau herceget, amelyik egyébként szignált. (2, 21, 31. sz.) Sophie von Dieskau egyik portréja az 1715-ös lipcsei, Madame „Potsasina” ábrázolása pedig az 1713-as varsói számla egy-egy tétele alapján azonosítható. (14, 48. sz.) E képekkel együtt az egykori gyűjteményben adatszerűen tehát 63 Mányoki műveként meghatározható portré mutatható ki. Ez a mennyiség azonban már a múlt század első felében további három művel egészült ki: Erős Ágost Residenzschlossban őrzött, s feltehetően elpusztult félalakos képásával, Bieliński főmarsall portréjával, valamint lap-pang, vagy ugyancsak elpusztult, valamint II. Rákóczi Ferenc utóbb Magyarországra jutott arcképével. (1, 5, 53.

sz.) Noha a két utóbbi képhez a leltárak nem adnak meg mesternevet, s más írásos adattal sem tudjuk szerzőségüket alátámasztani, Friedrich Matthäi 1835-től többször megjelent katalógusában Mányoki műveiként szerepelteti őket, egyébként teljes joggal.[15] Ugyancsak Matthäi attribuíta a festőnek II. Ágost képmását is, amely azonban Sponsel század eleji „Fehling vagy Mányoki” meghatározása óta olykor Fehling neve alatt szerepel. Pedig a kép, mint az uralkodó számára készült egyik legelső munka, forrással is igazolható: Mányoki 1713-as varsói számlája első tételével azonos. (A portré egyébként, úgy tűnik, nincs feltüntetve a 18. századi leltárakban.) Végül ugyancsak a festőnek attribuítható művek közé sorolom az egyik Lubomirski hercegnő, valamint Sofie von Sachsen Weissenfels alább részletesebben tárgyalt portréit is, amelyek a róluk fennmaradt archív fotók adatai alapján egykor ugyancsak a Residenzschloß berendezéséhez tartoztak. (36, 59. sz.) Mindent összevetve elmondhatjuk, hogy a szász uralkodók 18. századi gyűjteményében Mányoki nevéhez eddigi ismereteink szerint 68 mű köthető több-kevesebb biztonsággal, túlnyomórészt valamilyen forrásbejegyzés alapján. Közéjük tartozónak számíthatjuk az alább közölt jegyzék utolsó két női arcképét is, ezeket azonban megfelelő támpont nélkül egyelőre nem tudjuk azonosítani leltárkönyvben szereplő művel. Mindkettő – ma ismeretlen helyen – egyértelműen a pillnitzer sorozat darabja. (69, 70. sz.)

A drezdai képtár anyagában Mányoki neve alatt jelenleg 9 képet tartanak nyilván, amelyek közül csak 8 származik a 18. századi gyűjteményből.[16] (3, 7, 12, 17, 21, 22, 23, 31. sz.) A művek felsorolásszerű említése Harald Marx két tanulmányában is megtalálható, azzal a kiegészítéssel, hogy az 1722/28-as leltár 47, az „1741 előtti” pedig 54 portrét tartalmaz a festőtől [17] – a számok a leltárak által regisztrált művekre vonatkoznak. A festő munkájaként meghatározható egykori mennyiség nagyobb részének hollétéről mindazonáltal még adatunk sincs. Az alábbi függelékben szereplő képek közül 21-ről tudjuk, hogy legalább a század első feléig fennmaradt, a többi sorsa azonban ismeretlen. Annyi bizonyos, hogy a festő egyetlen munkája sem került a Királyi Képtár „Vorrathsbilder”-nek nevezett anyagából 1859 októberében, 1860 áprilisában, valamint 1861 májusában rendezett árverésekre,[18] s tudomásunk szerint csupán két műve jutott magángyűjtőhöz, illetve műkereskedelembé az uralkodócsalád és a szász állam közötti műtárgyelosztást követő években.[19] A háború okozta pusztulások mellett is mindezek után úgy gondolom, talán nem hiábavaló a remény, hogy az egykor szép számmal volt képek közül a drezdai gyűjtemény esetleg még őriz mind eddig nem azonosított Mányoki-műveket. Egyelőre azonban a festő e legtermékenyebb periódusának áttekintésében és rekonstrukciójában meg kell elégednünk azokkal az információkkal, amelyek a két leltárkönyvből, valamint a fennmaradt számlákból, illetve e két forrás összevetéséből leszüreshetők.

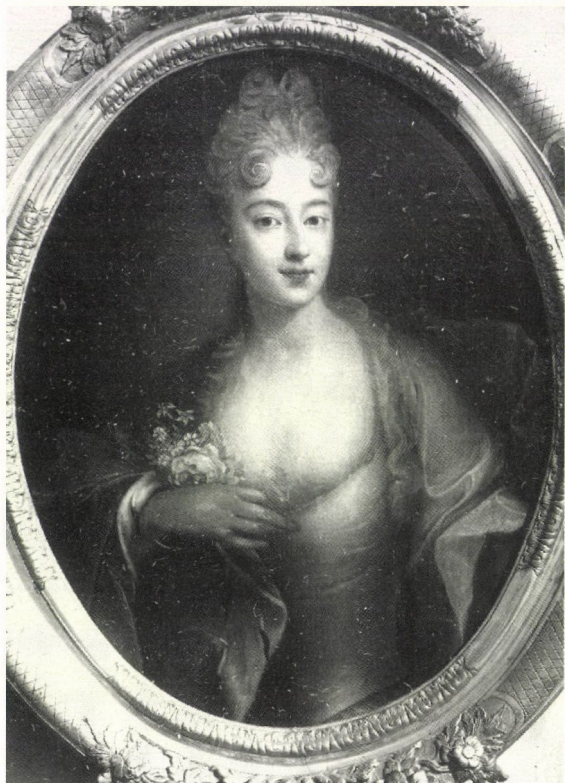
Mányoki 1713. június 10-én Varsóban,[20] 1714. október 12-én Drezdában,[21] 1715. július 10-én Drezdában,[22] valamint 1715. október 18-án Lipcsében [23] keltezett számlái közül monográfusa, Lázár Béla csak az első kettőt ismerte, melyeket pontatlanul, sok tévedéssel közölt, s adataikat sem értékelte azonos gonddal és következetességgel. A rajtok felsorolt portrékból ugyanis egyedül azokra fordított figyelmet, amelyeket a drezdai gyűjteményben azonosítani tudott – nemegyszer az ábrázoltat tévesen határozva meg –, a többiről csupán





1. Mátyóki Ádám: II. (Erős) Ágost lengyel király és szász választófejedelem, 1713. Egykor Drezda, Residenzschloß (Függelék 1. sz.) – August II. (der Starke) König von Polen und Kurfürst von Sachsen, 1713. Einst Dresden, Residenzschloß (Anhang Nr. 1)





2. Mányoki Ádám: Konstancja Czaroryska hercegnő, 1713. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister (Függelék 12. sz.) – Fürstin Konstancja Czaroryska, 1713. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister (Anhang Nr. 12)



3. Mányoki Ádám: Dönhoff grófnő, született Bielińska, 1713. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister (Függelék 17. sz.) – Gräfin Dönhoff, geborene Bielińska, 1713. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister (Anhang Nr. 17)

egyetlen lábjegyzetben tett említést, ott is csak felsorolás-szerűen.[24] Az 1713-as számla, amely az uralkodó számára festett legkorábbi munkákról szól, 12 képet tartalmaz. Ezek Erős Agost képmását leszámítva (1. sz.) mind megtalálhatók a 18. századi leltárkönyvekben, s ábrázoltjukat az „1741 előtti” leltár kivétel nélkül lengyel származásúaknak tünteti fel. (3, 12, 17, 43, 47, 48, 52, 55, 58, 60, 63. sz.) Jóllehet Lázár ismerte mindkét forrást, adataikat vagy egyáltalán nem, vagy tévesen hozta egymással összefüggésbe. Tévedései igen változatosak és zavaróak. A számla Lubomirski hercegnőre vonatkozó tételét éppenséggel három fennmaradt képpel is kapcsolatba hozza.[25] Radziwill hercegnő portréját férfiarcképnek mondja és a leltárkönyvek bejegyzésével nem azonosítja, de nem hozza összefüggésbe a számla tételeit leltárkönyvben szereplő képpel Madame Szembek, valamint Madame „Potsasina” portréja esetében sem. A továbbiakban a számla tételeihez már műveket is kapcsol, azonban ismét csak tévedésekkel, illetve hiányosságokkal. Így Pocijowa, a litván hadvezér felesége (később Montmorency grófnő) arcképét a varsói Nemzeti Múzeumban őrzött portréval azonosítja, jóllehet az stílusban és méretben is különbözik az 1713-as számlán szereplő többi arcképtől.[26] Oginska grófnő portréját amellest, hogy téves 18. századi leltári szám(ok!)kal hivatkozik rá, 1741-re datálja, s így nem hozza összefüggésbe a számlán található portréval, de ugyanúgy nem azonosítja Dönhoff grófnő, valamint Besenvalné drezdai képmását sem a számla megfelelő tételeivel. Hasonló pontatlansággal foglalkozik az általa ismert másik, 1714-ben Drezdában kiállított számlához köthető 9 kép (2, 7, 21, 22, 25, 31, 38,

40, 57. sz.) egy részével is. Rossz 18. századi leltári számokat ad meg Maria Dorothea kurlandi hercegnő és Albrecht Friedrich brandenburgi örgróf arcképeihez, Frigyes Vilmos porosz király portréját ugyan közli a monográfiában, de nem kapcsolja össze sem a drezdai leltárakban, sem a számlán szereplő adatokkal, Leopold anhalt-dessau herceg képmását pedig tévesen azonosítja a dessauai, egyébként a háború előtt Berlinben vásárolt saját kezű részletazonos másolattal. (31/a. sz.) A monográfia a felhasznál két számla ábrázoltjainak meghatározásában is hagy kívánni valót. Az 1713-as számlán név nélkül, csupán „Princess”-ként feltüntetett egyik hölgyet (lásd 12. sz.) Lázár Hagedornra hivatkozva [27] a dán királynéval (azaz Sophie Magdalena brandenburg-kulmbachi hercegnővel) tartja azonosnak, nem véve figyelembe, hogy a felsoroltak mindegyike a lengyel udvarhoz tartozott, Sobieski hercegnőben pedig nem létező személyt feltételez, amikor az ábrázoltat Jan Sobieski „Constantine” nevű lányának mondja. (58. sz.) Ugyancsak téves elnevezéssel „Filippina örgrófnőként” tárgyalja az 1714-ben megfestett Johanna Charlotte anhalt-dessau hercegnőt is, akit az egyébként nőtlen „Károly (helyesen Keresztély) Lajos brandenburgi örgróf” feleségének tart. (25. sz.) Nem kétséges, az ábrázolt személyek meghatározásában, kilétük pontosításában mind a számlák, mind a leltárkönyvek megnevezései adnak a kutató számára feladatot. Épp ezért a feloldások, a különböző forrásadatok összekapcsolásával kapott eredmények között továbbra is előfordul olyan, amelyek újabb adat vagy támpont előkerüléséig egyelőre kérdőjellel kezelendő.





4. Mányoki Ádám: Jolowiczka, született Bielińska grófnő, 1713. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister (Függelék 23. sz.) – Jolowiczka, geborene Gräfin Bielińska, 1713. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister (Anhang Nr. 23)



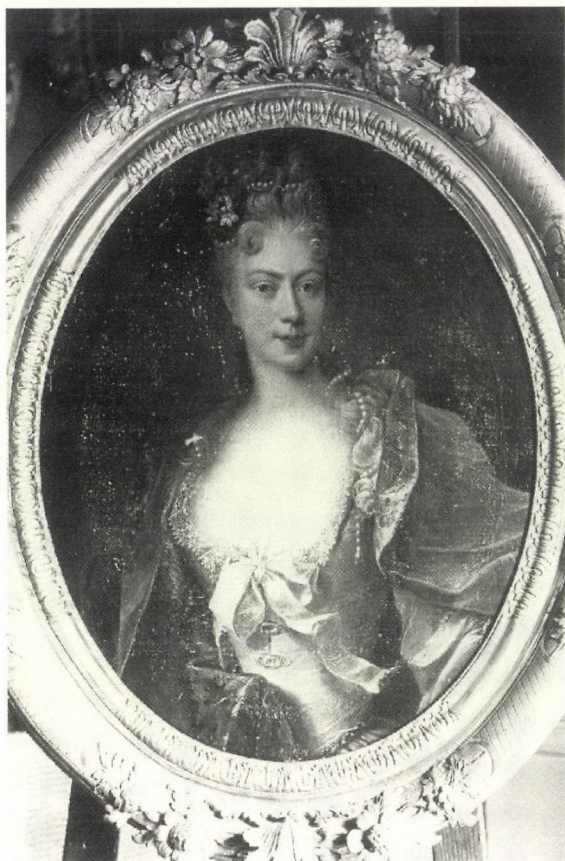
5. Mányoki Ádám: Besenvalné született Bielińska grófnő, 1713. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister (Függelék 3. sz.) – Madame Besenval, geborene Gräfin Bielińska, 1713. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister (Anhang Nr. 3)

Lázár valószínűleg az „1741 előtti” leltár „tematikus” rendjének köszönhetően azonosította a leltárkönyvekben és számlán egységesen „Princesse (Royale de) Constantine”-nek mondott hölgyet Sobieski hercegnőként, minthogy a képet az összeírás a lengyel uralkodócsalád portréinak sorában említi. Megállapításával ellentétben azonban az ábrázolt Jan Sobieskinek nem a lánya, hanem a menyje, Konstantin Sobieski felesége, Maria Jozefa Wessolowska, aki a forrásokban az akkor gyakori névhasználat szerint férje keresztnévének nőnemű formájával szerepel. (58. sz.) Egy másik, a leltárbejegyzésekben „Gräfin von Sachsen”-nek mondott nő kilétét viszont annak alapján lehetett pontosítani, hogy portréja megtalálható Mányoki 1715-ös lipcsei számláján. A „Graf von Sachsen” cím Erős Ágost törvénytelen, de később legitímált fiait illette meg, akik közül csak az uralkodó Königsmarck Aurorától származó fia, Moritz volt nős a kép készítése idején. A „szépséggalériába” szánt kép ábrázoltjában tehát az ő feleségét, Johanna Viktoria von Löbent azonosíthattuk. (35. sz.) Annak ellenére, hogy más társadalmi rétegbe tartozott, sikerült meghatározni Henriette Agnes anhalt-dessau hercegnő udvarhölgyének, „Freulein Schillingen”-nek a kilétét is. Maria Henriette von Schilling Heinrich Karl Ludwig von Hérault-nak, Leopold anhalt-dessau herceg regimentje egyik tisztjének volt felesége – mégpedig 1714. július 14-től. Minthogy Mányoki számlája és a kép leltári említése is még lányneven nevezi őt, bizonyos, hogy portréja házasságát megelőzően készült, azaz feltehetően Mányoki 1714-ben Dessauban festett képei egyik első darabjaként.

(57. sz.) Az ábrázolt meghatározását tekintve az egyik legproblémásabb mű Bieliński lengyel koronamarsall egykor Residenzschloßban őrzött portréja. Kilétevel kapcsolatban két változat található az irodalomban. Matthäi 1837-es katalógusa a képet „Der Grossmarschall von Polen Graf Bielinsky. Palatin von Culm” portréjának mondja. Ezt veszi át Wurzbach, kiegészítve a Franz keresztnévvel, s ugyancsak ezzel a keresztnévvel szerepel Lázár monográfiájában is. Később Hopp Lajos vetette fel, hogy a portré Franz Bieliński apját, az 1713 márciusában elhunyt Kazimierz Ludwik Bieliński koronamarsallt ábrázolja, ami a kép készítése idejét 1713 elejére tenné. A feltevésnek ellene mond az ábrázolt életkora (Kazimierz Ludwik halálakor életrajza szerint legkevesebb 55 éves lehetett), valamint az, hogy a kép a régebbi irodalmakban a chelmi palatinus portréjaként szerepel, s kettejük közül ezt a hivatalt csak Franz Bieliński (1683–1766) töltötte be, 1725. december 28-i kinevezéssel. Ugyanakkor tény, hogy Franz Bieliński csak 1732-ben lett lengyel koronamarsall, miközben az 1722/28-ban felvett leltár már ezzel a ranggal tünteti fel az ábrázoltat.[28] A döntést nem könnyíti meg Franz Bieliński legutóbb Augustyn Mirys 1766-os műveként közölt portréja sem, amely különben a drezdai kép ábrázoltjával erős hasonlóságot mutat.[29] Mindazonáltal az archív felvételtől ismert portré stílári jellemzői alapján inkább az 1714-es sorozat darabjaival való egyidejűség látszik elfogadhatónak. (5. sz.)

Két esetben egyéb ábrázolás szolgált biztos támpontot ahhoz, hogy a fennmaradt képet egyértelműen azonosítani lehessen Mányoki számlájának adatával, illetve





6. Mányoki Ádám: Marcybelle Oginska grófnő, 1713.  
Egykor a pillnitzer kastélyban (Függelék 43. sz.) – Gräfin Marcybelle  
Oginska, 1713. Einst in Schloß Pillnitz (Anhang Nr. 43)



7. Mányoki Ádám: Női arckép a pillnitzer sorozatból, 1713 körül  
Egykor a pillnitzer kastélyban (Függelék 69. sz.) – Damenbildnis aus  
der Pillnitzer Folge. Einst in Schloß Pillnitz (Anhang Nr. 69)

leltárkönyvi tétellel. Christian Ludwig brandenburg-schwedti őrgróf portréja, a szász uralkodócsalád tulajdonában maradt művek jegyzékében (s annak nyomán a régebbi irodalomban) Carl Ludwig képmásaént lett feltüntetve. Idősebb Bernigeroth metszete, amely kétségkívül Mányoki portréjáról készült, de amelyet azzal mindeddig nem hoztak összefüggésbe, nemcsak az ábrázolt személytette bizonyossá, de azt is, hogy a leltárkönyvben mesternév nélkül bejegyzett kép a festő 1714-ben készült, máig meglévő munkájával azonos. (7. sz.) Itt érdemes megjegyezni, hogy a számla legtöbb tételéhez olyan leltárbejegyzés tartozik, amely festőnevet nem ad meg, így ezeknél az ábrázolásoknál a képek azonosításához, összetartozásához a leltárkönyvben szereplő „or[iginal]” megjegyzés mellett az egyező méreteket lehetett támpontnak tekinteni. (2, 7, 21, 25, 31. sz.) Ugyanennek a sorozatnak egy másik darabjához, Johanna Charlotte anhalt-dessauai hercegnő portréjához szintén csak az „1741 előtti” leltárkönyvben társították a „Manyocki”-nevet. A festő 1714-es számlájának tétele ezúttal is a kép mérete alapján kapcsolható össze a leltárbejegyzéssel, de hogy mindezen adatok melyik képre vonatkoznak, az csak a hercegnő egyéb portréi segítségével határozható meg. Az 1714-es számlához köthető kép eddig is szerepelt a Mányoki-irodalomban, azonban nem az anhalt-dessauai hercegnő, hanem Cosel grófnő portréjaként. A kép mint Cosel ábrázolása a legújabb német munkákban is rendre felbukkan, ám kételey vele

kapcsolatban eddig legfeljebb Mányoki szerzőségére vonatkozóan merült fel. A félalakos arckép ábrázoltjának helyes meghatározását a hercegnő két eddig is számon tartott ábrázolása tette lehetővé, melyek közül az egyik szinte a drezdai kép háromnegyed alakos változatának tűnik. Ez utóbbit, Johanna Charlotte ülő ábrázolását a Museum Gripsholm gyűjteményében mint Antoine Pesne munkáját tartják számon,[30] de ugyancsak a berlini festő műve a schwerini múzeum meglehetősen ismert, 1715 köré datált kettősportréja is, amely Johanna Charlotte hercegnőt egy rokka mellett fia, Heinrich Friedrich társaságában ábrázolja.[31] Mindhárom képen ugyanaz az arc látható, némi időbeli eltéréssel megfestve. (25. sz.) Kissé megszépítve ugyan, de szintén az anhalt-dessauai hercegnőt örököltette meg Mányoki egy további képen, a pillnitzer sorozat egyik háború óta ismeretlen sorsú darabjában is. A talán 1715 köré tehető portré arca az előzőekben tárgyaltaknál, igaz, némileg lágyabban formált, de hogy az ábrázolt személyt illetően még sincs tévedés, arra a kép egy 18. századi, névvel ellátott másolata a bizonyíték.[32] (24, 24/a. sz.)

A csupán adatból tudott műveknél néhány esetben továbbra is csak valószínűsíthető eredményre juthatunk, ha a portrét számlával, illetve leltárkönyvi adattal próbáljuk összekapcsolni. Így csak kizárásos alapon feltételezhető, hogy az 1713-as számlán feltüntetett egyik kép lakonikusan „Ihr Durchl. die Princess”-nek mondott ábrázoltja Czartoryski hercegnővel azonos. A szóba jöhető



lengyel hölgyek között – vagyis akiknek portréja a számlán felsorolt többi képpel azonos méretű – ugyanis ő az egyetlen, akit a hercegi cím megillet. A portré készítésekor még igen fiatal hercegnő később Stanislaw Poniatowski herceg felesége, majd Stanislaw August Poniatowski lengyel király anyja lett. (12. sz.) Másképp mondható bizonytalannak a varsói számlán szereplő „Madame Saluska”-tételhez tartozó kép azonosítása. Mindkét leltárban említve van ugyanis Mányoki műveként egy ismeretlen női arckép, amely a bejegyzés szerint a festő eredeti munkája, s méretben egyezik az 1713-as varsói számla többi portréjával. E két körülmény alapján, s főként mert Madame Zaluskáról a leltár több mellképet nem tartalmaz, az ismeretlen hölgy képmását tartjuk – feltételelesen – a számlán szereplő „Saluska”-portréval azonosnak. (63. sz.) S végül annak ellenére, hogy a régi leltári számok egy része ma is megtalálható a festmény alján, a számok kopottságából eredően olykor adódhat tévedés, félreolvasás. Feltehetően hasonló a magyarázata annak, hogy Mányoki Moritzburgban kiállított egyik női portréja az irodalomban mind ez ideig „Madame Panowiska” ábrázolásaként szerepelt – amely név a leltárkönyvekben egyébként nem fordul elő. A képen, igaz, nehezen, de kibetűzhető a szám (1065), aminek alapján a portré az „1741 előtti” leltárban Madame Jalowiczka képmásaként azonosítható, kinek neve („Jalowiska”) a sorozat többi darabjától eltérő írással ugyan, de megtalálható a vászon hátoldalán is. (23. sz.)

Az 1713-as varsói számlán felsorolt lengyel hölgyek portréit a leltárkönyvek mellképnek („B[rustbild]”) tüntetik fel, mégpedig azonos – „1 Elle 8 Zoll–1 Elle 2 Zoll”[33] – méretben, amelyet azonban nemcsak az ott szereplő 11 női arcképnel találunk meg. A leltárkönyvek adatai szerint Mányoki további 8 portréja is ugyanebben a méretben készült, s ábrázoltjuk – kettő kivételével (46, 51. sz.) – szintén a lengyel udvarhoz tartozott. (Lásd 23, 33, 42, 50, 55, 56. sz.) Ez arra enged következtetni, hogy Erős Ágost első megbízása nemcsak az 1713-as számláról ismert képekre, s feltehetően nemcsak annak a kolostorban tartózkodó Lubomirski hercegnőt ábrázoló portrénak az elkészítésére szolt, amelyet Mányoki idézett 1735-ös folyamodványában legkorábbi munkái közt megemlít.[34] Ezt az is alátámasztja, hogy végül a Varsóban készült munkákat tartalmazó számla összegének („230 Ducaten”) a többszörösét fizették ki a festőnek.[35] A képek ára egységesen 18 dukát, kivéve Erős Ágost portréját, amelyért a számla 50 dukátot tüntet fel. Az uralkodó képmásáért járó magasabb tiszteletdíj mellett ez a különbség a kép és a számlán szereplő női arcképek közötti méretbeli eltéréssel magyarázható.

A leltárak Mányoki fenti képeinek lelőhelyeként valamennyi esetben Pillnitzet jelölik meg, de ugyanezzel a helymegjelöléssel találkozunk a másik ismert nagyobb egység, az 1715-ös lipcei számlán felsorolt 6 arckép, (13, 14, 15, 35, 41, 54. sz.) továbbá az 1714-es számlán szereplő Maria Henriette von Schillinget, Henriette Agnes anhalt-dessaui hercegnő udvarhölgyét ábrázoló portré leltárbejegyzésében is. (57. sz.) Ez utóbbi képekről csupán annyit tudunk, amennyit a leltárkönyvek és a számlák elárulnak: nevezetesen, hogy a 7 portré kétfajta méretben készült, („1 Elle 7 Zoll–1 Elle 1 Zoll”; „1 Elle 9 Zoll–1 Elle 3 Zoll”) a leltárkönyvi adatok szerint ezúttal is mellkép kivágatban – ami ugyanúgy, mint az előző méretnél is, a valóságban félalakosig terjedő formátumot jelent. Ezzel a két mérettel azonban most sem csak a fentiek bejegyzéseiben találkozunk, hanem további 5 képnél



8. Mányoki Ádám: Női arckép a pillnitzer sorozatból. Egykor a pillnitzer kastélyban (Függelék 70. sz.) – Damenbildnis aus der Pillnitzer Folge. Einst in Schloß Pillnitz (Anhang Nr. 70)

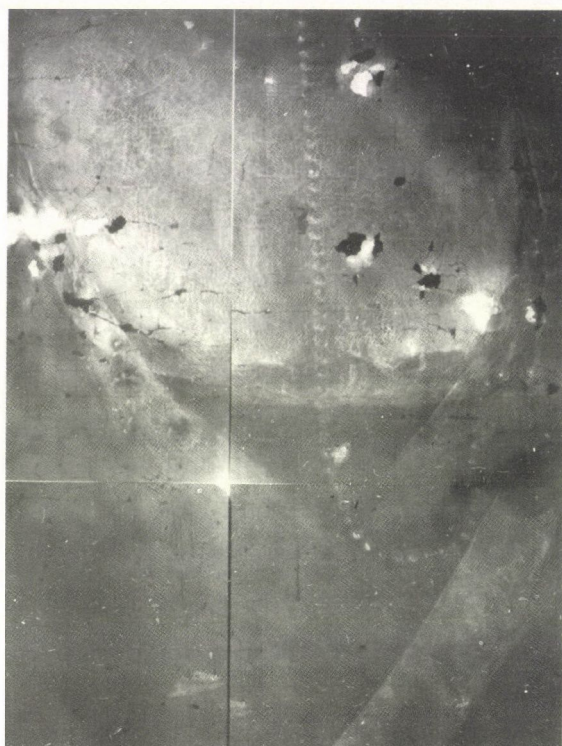
is, melyeket a leltárak ugyancsak Pillnitzben lévőnek mondanak. (4, 6, 29, 34, 61. sz.) A pontosabb adatok hiánya miatt csak feltételezni lehet, hogy ez utóbbi képek esetleg annak a 7 portrénak egy részével azonosak, amelyeket a festő 1715. július 10-én Drezdában kelt számláján említ meg.[36] A forrás nem nevezi meg a műveket, csupán annyit közöl, hogy négy közülük még előző évben Drezdában készült, míg a többi hármat Mányoki feltehetően az évi danzigi vagy berlini tartózkodása során festette, s az értük járó összeg egyenként egységesen 50 dukát volt. Az mindenesetre biztos, hogy nincs több olyan nagyobb mennyiségű portréja, amely mérete alapján összetartozónak mondható, s amelyet ennél fogva az 1715-ös drezdai számlával kapcsolatba hozhatnánk. Az is csupán feltételezés – szintén a fentiekkel rokon képméret alapján –, hogy esetleg e képekkel egyidejű Johanna Charlotte anhalt-dessaui hercegnő pillnitzer sorozatba tartozó lappangó portréja. (24. sz.) A kép esetleges felbukkanásával talán választ kaphatunk erre.

Az 1713-as, valamint 1715-ös számlán felsorolt művek II. Ágost „szépséggalériá”-ja számára készültek, amely a drezdai, illetve varsói udvarban működött többi arcképfestő, Daniel de Savoye, Pierre Gobert, David Hoyer, valamint François de la Croix s mások hasonló formátumú és méretű portréit is magában foglalta.[37] Mányokinak azokat a fent tárgyalt portréit, amelyek méretük és ábrázoltjuk alapján adatszerűen a „szépséggaléria” darabjai közé sorolhatók, az 1722/28-as leltár





9. Mányoki Ádám: Sobieski hercegnő, 1713. Az eredeti képkivágat részlete restaurálás közben – Prinzessin Sobieska, 1713. Detail des Originalausschnitts während der Restaurierung



10. Mányoki Ádám: Sobieski hercegnő, 1713. Röntgenfelvétel – Prinzessin Sobieska, 1713. Röntgenaufnahme

Pillnitzben lévőeknek mondja, ám elhelyezésükre vonatkozóan ennél pontosabb felvilágosítást nem ad. Amit a bejegyzésekből megtudhatunk, az a képek korábbi lelőhelyére vonatkozik, miszerint azok a „Hoheiten Garten”-ből kerültek későbbi helyükre. A helyszínt Harald Marx azonosította, s megállapítása úgy szól, hogy e megnevezés alatt az 1668–1672 között épült, akkor „Italiänische Garten”-nek, később, 1719 után „Türkische Garten”-nek nevezett kertben álló „Türkisches Palais”-t kell értenünk, amely 17. századi formájában csak 1715-ig állt, akkor megrongálódott, s csak 1719-re épült újjá Daniel Pöppelmann tervei alapján.[38] Marx Cornelius Gurlittra hivatkozva hozza az adatot, miszerint az újjáépített „Türkisches Palais”-t a hozzátartozó kerttel együtt 1719 után Erős Ágost menyének, Maria Josephának ajándékozta, akkori nevét, az „Ihro Hoheiten Garten”-t is ekkor kapta. Az ajándékozás alkalma egyúttal az uralkodó udvarához tartozó hölgyek és metreszek portréit tartalmazó „szépséggaléria” eltávolítását is jelentette, egy egyelőre pontosan meg nem határozható időpontban.

A „szépséggaléria” korábbi helyéről történő eltávolítása és pillnitz-i elhelyezése a sorozat, s vele Mányoki művei sorsának egy újabb fázisába vezet. Az arcképgaléria (esetleg csak egy részének) új helyszínen történt felállítása korántsem pusztán technikai vagy gyűjteménytörténeti kérdés. A sorozat már ekkor meglévő, s máig fennmaradt darabjai közül néhány – köztük Mányoki két térdképpé egészített munkája – arra enged következtetni, hogy Erős Ágost feltehetően az újr felállításhoz kapcsolódóan egy a korábbinál reprezentatívabb, változatosabb ikonográfiájú és a dekorativitás szempontjait jobban érvényesítő „szépséggaléria” kialakítására törekedett. Talán ezzel az elképzeléssel kap-

csolatos, hogy az 1720-as évek elejére már korszerűtlenné vált, 17. század végi portrédivatot őrző félalakos, ovális kompozícióban megfestett képek egy részét nagyobb formátumra egészítették ki. Ilyen átalakításon esett át François de La Croix félalakos, ovális kivágatból térdképpé bővített női képmása,[39] Andreas Möller előbb térdképpé, utóbb egészalakossá egészített portréja Christiane Sophie Wilhelmine bayreuthi hercegnőről,[40] valamint (ámbar nem feltétlenül a „szépséggaléria” céljára) Eleonore Luise Erdmuth von Sachsen Eisenach Gedeon Romandon mellképéből a Silvestre-műhely által ülő háromnegyedalakos kompozícióvá növelt portréja [41] – hogy csak a közlésből ismert példákat említsük. Mányoki munkái közül kettő viseli magán az átalakítás, megnagyobbítás nyomát: Sobieski hercegnő Magyar Nemzeti Galériába jutott képmása, valamint egy Lubomirski hercegnő valószínűleg háborús veszteségnek tekinthető portréja. (36, 58. sz.) A két kép kiegészítésének módja és feltételezhető ideje nem azonos. Lubomirski portréját az archív felvétel alapján a festett ovál mentén körbevágták, majd egy nagyobb vászonra dolgozták,[42] míg Sobieski hercegnő arcképe esetében a megnagyobbításkor megtartották a vászon eredeti szögletes formáját. Stílusos jellemzők – elsősorban a részletkezelés azonossága, a festői megoldás egysége – okán azt feltételezzük, hogy Lubomirski arcképénél a kompozícióbővítést maga Mányoki végezte el, mégpedig a kép stílusos egységéből ítélhetően valószínűleg nem sokkal elkészülte után, legfeljebb az 1710-es évek végén. Ezzel szemben Sobieska mellképének továbbfejlesztését a Silvestre-műhely munkájának tarthatjuk, az 1720-as évekből. A kissé darabosan kezelt, kulisszaszerű, élénk világos színezésű tájhátérhez, valamint a nőalak megformálásának részleteihez





11. Mányoki Ádám és Louis de Silvestre műhelye: Sobieski hercegnő, született Maria Jozefa Wessolowska, 1713. Magyar Nemzeti Galéria (Függelék 58. sz.) – Adam Mányoki und Werkstatt von Louis de Silvestre: Prinzessin Maria Jozefa Sobieska, geborene Wessolowska, 1713. Budapest, Ungarische Nationalgalerie (Anhang Nr. 58)





12. Mányoki Ádám: Lubomírski hercegnő, 1713–1715 körül. Egykor Drezda, Residenzschloß (Függelék 36. sz.) –  
Fürstin Lubomirska, um 1713–1715. Einst Dresden, Residenzschloß (Anhang Nr. 36)





13. Mányoki Ádám: Johanna Charlotte von Anhalt Dessau, 1715? Egykor a pillnitzer kastélyban (Függelék 24. sz.) – Prinzessin Johanna Charlotte von Anhalt-Dessau, 1715? Einst in Schloß Pillnitz (Anhang Nr. 24)



14. Német festő, 18. század: Johanna Charlotte von Anhalt-Dessau, Brandenburg-schwedti örgrófnő (Függelék 24/a. sz.) – Deutscher Maler, 18. Jh.: Markgräfin Johanna Charlotte von Brandenburg-Schwedt, geborene Prinzessin von Anhalt-Dessau (Anhang Nr. 24/a)

ugyanis Louis de Silvestre egy 1724-ben festett, udvarhölgyeket ábrázoló sorozatának darabjain találunk megfelelő analógiákat.[43] Ez a változatos ikonográfiájú háromnegyed alakos ábrázolásokból álló sorozat, amelyből mára nyolc arckép maradt fenn, már önmagában is egy új típusú, nagyméretű portrékból álló „szépséggaléria” létrehozásának szándékára utal. Silvestre saját sorozatát, amely eredetileg 13 képből állt, 1724 folyamán készítette el, s a meglévőket további öt, ma már csak leltárkönyvi bejegyzésből tudott portréval együtt 1725 januárjában szállította le az udvarhoz.[44] Nagyon is elképzelhető, hogy ezzel a megbízással nagyjából egyidejű és azonos célú a „szépséggaléria” egyes meglévő, félalakban készült darabjainak átalakítása és „újrafelhasználása” is, tekintve, hogy a képek kiegészítésének mértéke, illetve az így kapott képméret több portré esetében a Silvestreféle sorozattal közel egyező.[45] Ezek közé tartozik a Magyar Nemzeti Galéria Sobieska-portréja is, amelyet az 1724-es sorozat típusához igazítva nemcsak méretében változtattak meg, de más tekintetben is korszerűsítettek. Amellett, hogy a kompozíciót park-környezettel bővítették, a fej és mellrész kivételével az alakot is teljes mértékben átfestették, mégpedig úgy, hogy az öltözetet az akkori divatnak megfelelően átalakították. A röntgenfelvételtől megállapítható, hogy a többihez hasonlóan festett oválba komponált ábrázolás eredetileg mind a ruha típusában, mind a testet körülvevő drapéria meglétében Mányoki 1713-as sorozatának fennmaradt darabjaihoz igazodott, s az említett részletekben főként Besenvalné képmásához volt hasonló. Minthogy a másik kiegészített

képnek, Lubomirski hercegnő portréjának a mérete nem ismert, nem tudjuk, hogy feltételezhető-e megnagyobbításában hasonló szándék. Mindenesetre ennek a képnek is van Silvestre sorozatával találkozási pontja, igaz, az előbbivel ellentétes értelemben. A képen szereplő motívumegyüttes, a virággal beültetett kőváza, a virágot leszakító kéz tartása, valamint a test előtt öblösödő lepelben összegyűjtött csokor, így együtt, ugyanis a sorozat Lubomirski hercegnő született Vitzthumról festett képmásában ismétlődik meg szinte azonos formában, vélhetően Silvestre kompozíció-átvételeként.[46]

Harald Marx vetette fel de La Croix portréja kapcsán, hogy a „szépséggaléria” pillnitzer elhelyezése alatt minden bizonnyal a pillnitzer kastély parkjában álló pavilonok egyikében kialakított úgynevezett „Venus-Tempel”-t kell érteni. Erre vonatkozóan Benjamin Gottfried Weinart 1777-ben, valamint Daniel Chodowiecki 1789-ben megjelent leírásait idézi, melyek szerint a „Venus-Tempel”-t még akkor is II. Ágost idejének és udvarának hölgyeit ábrázoló arcképek díszítették.[47] A néhány évtizeddel később, 1818-ban leégett paviloncsoport megépítésének gondolata már 1719-ben felmerült, de a „Venus-Tempel”-t is magában foglaló épületegyüttes az újabb feltevések szerint csak 1725-ben épült fel.[48] Feltehetően abból az alkalomból, hogy 1725 júniusában Pillnitzben rendezték meg II. Ágost Cosel grófnőtól származó leánya, Augusta Constanzia von Cosel esküvőjét, s az ünnepség egyik helyszíne a „Venus-Tempel”-nek nevezett nyolcszögletű központi pavilon volt.[49] A Silvestre-kutatás majd bizonyára eldönti, hogy a festő





15. Mátyóki Ádám: Johanna Charlotte von Anhalt-Dessau, brandenburg-schwedti őgrófnő, 1714.

Egykor a száz királyi gyűjteményben (Függelék 25. sz.) – Markgräfin Johanna Charlotte von Brandenburg-Schwedt, geborene Prinzessin von Anhalt-Dessau, 1714. Einst in den Königlich - Sächsischen Sammlungen (Anhang Nr. 25)



16. Antoine Pesne(?): Johanna Charlotte von Anhalt-Dessau, brandenburg-schwedti őgrófnő. Museum Gripsholm – Markgräfin Johanna Charlotte von Brandenburg-Schwedt, geborene Prinzessin von Anhalt-Dessau. Museum Gripsholm



17. Antoine Pesne: Johanna Charlotte von Anhalt-Dessau, brandenburg-schwedti őgrófnő, 1715 körül. Staatliches Museum Schwerin – Markgräfin Johanna Charlotte von Brandenburg-Schwedt, geborene Prinzessin von Anhalt-Dessau, um 1715. Staatliches Museum, Schwerin



1724-ben kivitelezett és 1725 elején átadott reprezentatív portrészorozata összefügg-e, s ha igen, milyen mértékben a „Venus-Tempel” esküvői alkalomra létrehozott első berendezésével,[50] mindenestre nem kizárt, hogy ekkorra tehető egy új „szépséggaléria” felállításának ideje, s ami számunkra ez alkalommal lényegesebb, nagy valószínűséggel Mátyóki Sobieski hercegnőt ábrázoló portréjának – és netán a festő más munkáinak – a Silvestre-féle sorozattal azonos formátumra történő kiegészítése. Minden bizonnyal ez a magyarázata annak, hogy Mátyóki, aki 1724 szeptemberétől már Magyarországon tartózkodott, nem maga végezte el az arckép megnagyobbítását, ahogyan arra a kiegészített rész stíláriis jellemzőiből is következtettünk.

A Silvestre-műhely részvételének a Sobieska-portré átalakításában egyébként közvetett bizonyítéka is van. Az „1741 előtti” leltárkönyv egyik bejegyzése említést tesz ugyanis a portré Silvestre (műhelye?) által festett térdkép-másolatáról is. (58/a. sz.) Minthogy a leltárban Sobieski hercegnőről nem található Silvestre-től származó eredeti példány, az előkép aligha lehetett más, mint Mátyóki festménye, a másoló pedig valószínűleg már a kiegészített változat alapján dolgozott. A térdkép formátumú másolat 1741 előtti regisztrálása másfajta információval is szolgál. A Magyar Nemzeti Galériába jutott portré alján ma is látható 18. századi leltári szám segítségével a kép a drezdai leltárkönyvekben egyértelműen azonosítható. Épp ezért különös és figyelmet érdemlő – mert a gyűjtemény anyagának és a leltárkönyvek tételeinek egyeztetési nehézségeit jelzi –, hogy a kép nemcsak az 1722/28-as leltárban, de a kiegészítést követően felvett „1741 előtti” leltárkönyvben is

azonos, félalakos formátumnak megfelelő méretben szerepel. Hogy nem későbbi átalakításról, hanem az előző leltározás adatainak ellenőrzés nélküli átvételéről van szó, arra a stíláriis szempontok mellett épp a Silvestre-féle másolat-ról szóló bejegyzés a bizonyíték. Egyébként az utóbb történt kiegészítés lehetőségének ellene mond az is, hogy Pillnitz szerepe az udvari élet szempontjából 1725 után megváltozott. Erős Ágost figyelme és érdeklődése elfordult a Drezda környéki kastélytól, amelyet a későbbiekben – a 18. század végi újjáépítés megindulásáig – főként csak udvari ünnepek megrendezésére használtak.[51] Másrészt aligha hihető, hogy Erős Ágost utóda, III. Ágost a kastélyberendezésként kezelt, 1710/20-as évekből származó „szépséggaléria” sorsával 1740 után, a Képtár múzeumi célú és jellegű felállításának munkálataival egy időben, érdemben foglalkozott volna.

Mátyóki „szépséggalériába” szánt fennmaradt képei egyfajta felszínesebb dekorativitást, a kellékek és ruhák kivitelezését tekintve némi elnagyoltságot, érezhető sietősséget árulnak el. Minthogy a „szépséggalériák” rendeltetése nemigen lépte túl az uralkodói környezet reprezentatív berendezésének, az udvari élet dekoratív tablójának a szerepét, a hangsúly vélhetően kevésbé az egyes képeken, sokkal inkább a sorozat látvány-jellegén, reprezentatív összhatásán volt. Feltehetően ez az oka annak, hogy Mátyóki e daraboknál – tőle nem megszokott módon – kevesebb figyelmet fordított a kompozíciós változatosságra és a részletmegoldások igényességére. Mindazonáltal az ábrázoltak egyénített megörökítésében, a képek portré-igényében a sorozat ismert darabjai semmilyen kompromisszumot nem mutatnak.



18. Mátyóki Ádám: Sofie von Sachsen Weissenfels, 1714–1715.  
Az Andreas Möller által kiegészített kép részlete  
(Függelék 59. sz.) – Sofie Herzogin von Sachsen-Weissenfels,  
1714–1715. Detail des von Andreas Möller ergänzten Bildes  
(Anhang Nr. 59)



19. Mátyóki Ádám: Henriette Agnes von Anhalt-Dessau, 1714.  
Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister  
(Függelék 22. sz.) – Prinzessin Henriette Agnes von Anhalt-Dessau,  
1714. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte  
Meister (Anhang Nr. 22)





20. Mányoki Ádám és Andreas Möller: *Sofie von Sachsen Weissenfels*, 1714–1715. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister (Függelék 59. sz.) – Ádám Mányoki und Andreas Möller: *Sofie Herzogin von Sachsen-Weissenfels*, 1714–1715. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister (Anhang Nr. 59)

A „szépséggaléria” arcképeitől nemcsak felfogásban és megoldásmódban, de festői kvalitásban is lényegesen eltér Mányoki Erős Ágost számára készült műveinek másik csoportja, amelyet a festő Drezdában keltezett 1714. október 12-i számlája tüntet fel, de amelyhez stílus okok miatt közel egy időre tehető Bieliński koronamarsall portréja is. (5. sz.) Ezen a számlán azok a Berlinben és Dessauban kivitelezett munkák találhatók, amelyeket a porosz uralkodócsalád tagjairól, (2, 7, 21, 25, 38. sz.) valamint az anhalt-dessau hercegi családról, illetve a dessauai udvar egy hölgytagjáról festett. (22, 31, 40, 57. sz.) Mint arról szó volt, a leltárbejegyzések alapján csupán ez utóbbiról, Henriette von Anhalt Dessau udvarhölgyének képmásáról tudjuk hogy bekerült Erős Ágost „szépséggalériájába”, a többi portré gyűjteményi múltja másfelé vezet. A leltárkönyvek a porosz uralkodócsaládot ábrázoló, Berlinben készült arcképek legkorábbi elhelyezéseként – legalábbis ameddig gyűjteménytörténeti múltjuk nyomon követhető – a „Grün Gewölbe”-nek nevezett teremegyüttest tüntetik fel, amely ekkor a Residenzschloß első emeletén kapott helyet, s amelynek első kialakítása és berendezése 1724-ben fejeződött be.[52] Az Erős Ágost múzeumi és gyűjteményi koncepciójának korai megvalósulását jelentő első felállításban a

„Grün Gewölbe” adott helyet – jöllehet még a hagyományos „Kunstammer” értelemben és elrendezésben – a jelentősebbnek ítélt műveknek, így a festmények közül – más műfajok mellett – elsősorban különböző hercegi arcképeknek.[53] amelyek a fenti portrék gyűjteményi provenienciáját jelző bejegyzések szerint nemcsak a Wettin-ház portréit kell értenünk. A képek mindazonáltal nem sokáig maradtak ezen a helyen, ugyanis az 1722/28-as leltár felvételekor már Pillnitzben voltak, s áthelyezésük feltehetően a „Grün Gewölbe” 1727-ben megkezdődött (ekkor már kifejezetten múzeumi célú) második építési periódusával [54] állt összefüggésben. Noha az építkezés 1729-re befejeződött, Mányoki képei már nem kerültek vissza a Residenzschloßban újból felállított Galériába. Az „1741 előtti” leltárban elhelyezésükre vonatkozóan már egy másik helyszín szerepel: „Stall Magazin und Stall Boden”, azaz a 16. század végén épült Stallgebäude (pontosabban annak bizonyos részei), amely 1729–1730-as második átépítése – azaz emeleti bővítése – után 1733-tól a Wettin-ház arcképcsarnokát is magában foglaló „Gewehr-Galerie”-nek adott helyet.[55] A leltárakból az tűnik ki, hogy itt, a Stallgebäude termében egy másik arcképgaléria is helyet kapott – még Erős



21. Andreas Möller: *Christiane Sophie Wilhelmine von Bayreuth*, 1718. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister – *Christiane Sophie Wilhelmine Prinzessin von Bayreuth*, 1718. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister



Ágost elképzeléseinek megfelelően –, amelyik a pillnitzer „szépséggaléria” férfi pendant-jaként, uralkodók, hercegek, magas rangú tisztek, valamint tisztségviselők portréit tartalmazó ún. „Potentaten-Galerie”[56], azaz a politikai és hivatali élet jelesebbjeit ábrázoló arcképcsarnok volt. Az „1741 előtti” leltár szerint ide került az 1714-es számlán felsorolt férfiarcképek mindegyike, azok tehát, amelyek I. Frigyes Vilmos porosz királyt, valamint családja férfi tagjait – Albrecht Friedrich és Christian Ludwig Brandenburg-Schwedt-i őrgrófokat –, illetve Lipót anhalt-dessau herceget, kora egyik legnevesebb hadvezérét ábrázolták. De nemcsak ezek, hanem egy kivételével valamennyi férfiarckép, amelyet a 18. századi leltárak a szász uralkodók gyűjteményében Mányoki műveként felsorolnak. Így ugyan csak a „Stall Magazin und Stall Boden”-nek nevezett termekben őrizték az 1740-es évek elején Bieliński lengyel főmarsall, II. Rákóczi Ferenc, gróf Promnitz szász kabinettminiszter, egy ismeretlen spanyol úr, valamint VI. Károly mellképeit (5, 28, 49, 53, 65. sz.), illetve a Stallgebäude földszinti (a „Lange Gang”-ban berendezett [57]) galériájában Mányokinak azokat a másolatként készített császárportréit, amelyek I. Józsefet, I. Lipótot, valamint VI. Károlyt térdkép kivágatban ábrázolták, s amelyek feltehetően egy reprezentatív uralkodósorozat számára készültek. (26, 27, 32. sz.)

Mányokinak csupán egyetlen, feltehetően 1731-ben készült műve jutott be a Residenzschloß második emeleti termeiben berendezett, a gyűjtemény jelentősebb darabjait magában foglaló Galériába.[58] egy a leltárban „Clement” portréjának mondott mellkép, amely erre az elhelyezésre minden bizonnyal kvalitása, s ezúttal nem ábrázoltja alapján volt méltó.[59] (8. sz.) Ugyanis nemcsak gyűjteménytörténeti szempontból, de a művek „műalkotásként” való akkori megítélését, presztízsét tekintve is figyelemre méltók a leltárkönyvek egykorú elhelyezésre vonatkozó bejegyzései. Ezekből pontosan megállapítható a különbségtétel az udvari festők munkájaként készült, akkor csupán reprezentatív „berendezési tárgyként” kezelt portrészorozatok és dekorációs célú jelenetek, illetve az „udvari gyűjtemény” részének tekintett, Galériában őrzött műtárgyak között.[60] Ha összehasonlításkepp Silvestre, a vezető udvari festő portréihoz tartozó leltárbejegyzéseket nézzük, akkor ugyanúgy azt találjuk, hogy a leltárak a 18. század folyamán a Residenzschloß reprezentatív célú helyeiseiben és lakószobáiban, a Stallgebäude termeiben, valamint különböző palotákban és kastélyokban (Pillnitz, Flemmings Palais, Königstein) említik a francia festő műveit.[61]

Az 1714-es drezdai számla képeinek körébe vonható – stílusán, s feltehetően készítési idejét tekintve is – az az egészalakossá egészített portré, amelyik egykor a Residenzschloß berendezéséhez tartozott, s felirata szerint Christiane Eberhardine királyné sógornőjét, a bayreuthi hercegnőt, azaz Sofie von Sachsen-Weissenfelset ábrázolja. (59. sz.) A Gemäldegalerie Alte Meister gyűjteményében őrzött képet sajnos nem volt lehetőségem eredetiben látni, de a róla készült archív felvételen is egyértelműen kivehető, hogy egy félalakos formátumból utóbb egészalakossá bővített, valamennyi oldalán kiegészített portréről van szó. A kép az eddigi irodalomban a dán származású Andreas Möller munkájaként szerepel, annak alapján, hogy így tünteti fel az „1741 előtti” leltár, s a hátán lévő feliratban ugyancsak Möller neve olvasható.[62] De – hogy a tényekkel kezdjük – a felirat szöveg-

típusa nem azonos Möller szignatúráinak szövegével. Az egyéb portréin előforduló „Möller pinxit”.[63] illetve „peint par Möller”[64] szignó-változatokkal ellentétben a festőre való utalás itt német nyelvű, s az ábrázolt kiletről szóló szöveggel együtt valószínűleg inkább utólagos feliratnak, semmint szignatúrának tartható. Minden bizonnyal a hátoldali felirat ad magyarázatot a kép leltári bejegyzésére, a Sobieski hercegnő arcképével kapcsolatban előfordult leltárfelvételi pontatlanság pedig arra a tévedésre, hogy a portrét az „1741 előtti” leltározás alkalmával ezúttal is mellképként regisztrálták, jöllehet kiegészítése – Möller drezdai tartózkodását véve alapul – 1723 körül történhetett. Mindazonáltal legfeljebb a kép megnagyobbítását végezte a dán festő – ezt őrizte meg a helyi emlékezet –, a félalakos eredeti formátum Mányoki munkájaként készült. Erre a megállapításra az ad alapot, hogy az arc, a haj, a mellrész, valamint a hermelinnel bélelt palást formálásmódja, részleteinek kezelése, továbbá a fény modeláló szerepének érvényesítése Mányoki ez időben készült női portréival nemcsak felfogásbeli rokonságot, de szinte részletekig menő hasonlóságot mutat. Sofie von Sachsen-Weissenfels képmásának félalakos eredeti része a képfelület és az alak viszonyában, a képkivágat nagyságában, a kezek nélküli kompozícióba bekapcsolt hermelines palást térkitöltő, dekoratív szerepében Henriette Agnes anhalt-dessau hercegnő, valamint testvére, Johanna Charlotte portréihoz szinte egy sorozat darabjaként társítható. (22, 24, 25. sz.) De említhetjük akár a mosigkaui gyűjtemény egyik 1714-re datálható, évtizedekkel később ugyancsak térdképpé egészített portréját is, amelynek Mányoki által festett középrésze a drezdai kép félalakos eredetijével méretében is nagyjából egyezik.[65] Valószínűnek tartható, hogy Sofie von Sachsen-Weissenfels portréjának Mányokitól származó félalakját a képméret növelésekor Sobieska képmásához hasonló megoldással átfestették. A ruha derék formája, valamint a súlyosan formált brokát ruha gyöngydíszének és mustrájának kemény rajzos kidolgozása sokban egyezik Möller arcképei némelyikével, így a Christiane Sophie Wilhelmine bayreuthi hercegnőt ábrázoló egészalakos képmással, valamint a potsdami gyűjtemény 1723-ra datált Christiane Eberhardine királynét megörökítő portréjával.[66] Ez utóbbi képen egyébként a kinyújtott bal kéz is szó szerint ismétlése Sofie von Sachsen-Weissenfels képmása azonos részletének, míg a kiegészített, kissé zsúfolt képi környezet egyik jellegzetes momentumja, a gondosan megmunkált, faragott orosz lánc körmökkel díszített szék Möller VI. Károly leányairól készült portréi egyiken, Maria Amalia főhercegnő 1727 körüli ábrázolásán bukkan fel ismét.[67] A drezdai portrén Mányokitól származik tehát a kép jelen formájában a fej, a mellrész, a haj – amelyet ugyanúgy egy gyöngyfűzér fon át, mint Johanna Charlotte pillnitzeri portréja esetében –, valamint a vállat körülölelő hermelinbéléses palást, s csupán a kezek nélkül komponált félalak továbbfejlesztése tekinthető Andreas Möller munkájának. A kiegészítésre – az említett potsdami kép analógiáján is – Möller 1723-as drezdai tartózkodása idején kerülhetett sor, vagyis akkor, amikor Mányoki Mária Terézia főhercegnő müncheni portréjának szignatúrája szerint Bécsben tartózkodott.[68] Feltehetően távolléte adott okot arra, hogy az átalakítást – a továbbfejlesztett képek között legigényesebb formában – a Drezdában tartózkodó Andreas Möller végezze el.





22. Mátyóki Ádám: Bieliński koronamarsall, 1714 körül. Egykor Drežda, Residenzschloß (Függelék 5.sz) – Krongroßmarschall Bieliński, um 1714. Einst Dresden, Residenzschloß (Anhang Nr. 5)





23. Mátyók Ádám: I. Frigyes Vilmos porosz király, 1714. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister (Függelék 21. sz.) – Friedrich Wilhelm I., König von Preußen, 1714. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister (Anhang Nr. 21)



24. Mátyók Ádám: II. Rákóczi Ferenc, 1712. Magyar Nemzeti Galéria (Függelék 53. sz.) – Franz II. Rákóczi, Fürst von Siebenbürgen, 1712. Budapest, Ungarische Nationalgalerie (Anhang 53)

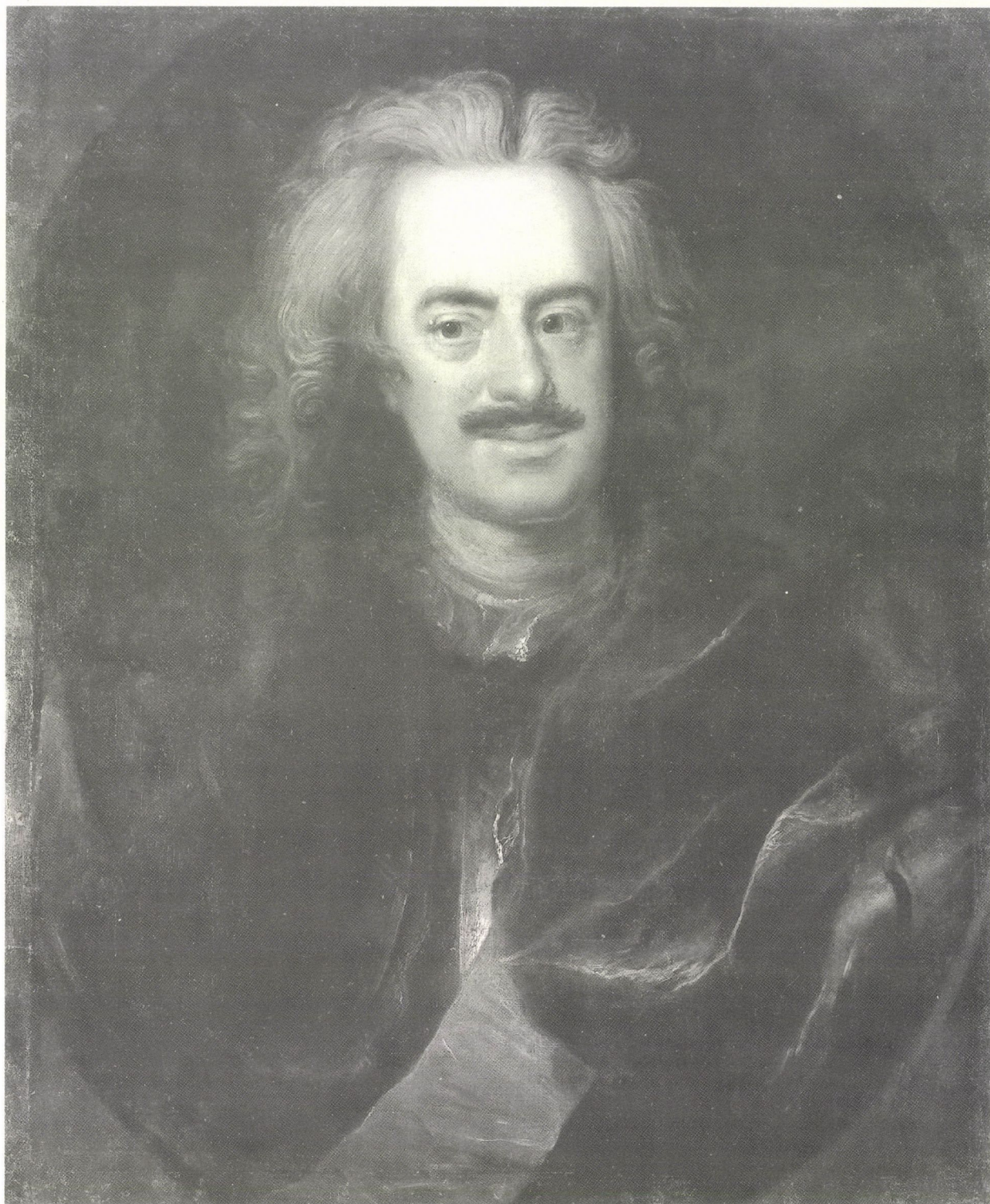


25. Mátyók Ádám: Christian Ludwig von Brandenburg-Schwedt, 1714. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister (Függelék 7. sz.) – Markgraf Christian Ludwig von Brandenburg-Schwedt, 1714. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister (Anhang Nr. 7)



26. Martin Bernigeroth: Christian Ludwig von Brandenburg-Schwedt. Rézmetszet. (Függelék 7/a. sz.) – Markgraf Christian Ludwig von Brandenburg-Schwedt. Kupferstich (Anhang 7/a)





27. Mátyóki Ádám: Leopold von Anhalt-Dessau, 1714. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister (Függelék 31. sz.) – Fürst Leopold von Anhalt-Dessau, 1714. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister (Anhang Nr. 31)



Az 1714-ben készült sorozat, valamint mindazok a darabok, amelyek időben e képekhez társíthatók, a korábbi példakép, Antoine Pesne festészetének erős hatását mutatják. Ez feltehetően nem független Pesne drezdai udvar számára készült munkáitól,[69] de főként attól, hogy Mányoki az 1714-es év első felét – Erős Ágost megbízásait teljesítve – Berlinben töltötte.[70] E dátum köré tehető művei elsősorban az arc és a felsőtest plasztikus megformálásában, az erőteljes fény-árnyék model-lálásban, valamint a gondos ecsetjárással kidolgozott, fokozatos tónusátmenetek alkalmazásában utalnak a berlini festő újbóli befolyására. A hatás azonban egyedül a festői megoldásban érhető tetten. Pesne változatosabb, „udvaribb” formakészlete ugyanis érintetlenül hagyta Mányokit, aki – noha maga is udvari megrendelésre dolgozott – e képeiben korábbi munkáihoz képest lényege-sen függetlenebbnek mutatkozik a reprezentatív portré követelményeitől és kötöttségeitől. Fenti műveinek hatá-rozottan egyöntetű megoldásából pontosan kiolvasható udvari portré-értelmezése, felfogása. Az az erőteljesen érvényesülő polgári látásmód és tradíció, amely a drez-dai udvari arcképfestésben sajátos különállóvá tette műveit, s amely idővel szükségszerűen vezetett az ud-vari feladatok csökkenéséhez, s ennek megfelelően Mányoki kísérletéhez a polgári megrendelőkre és gyűj-tőkre alapozott festőegzisztencia megteremtésére. Ebben kétségtelenül szerepet játszott a drezdai udvari portréíz-lésben Silvestre megjelenésével és működésével bekö-vetkezett változás is. Részben az ő tevékenysége által az udvari arckép egyértelműbben, mondhatni tárgyilago-sabban törekedett a reprezentatív megjelenítésre, az ud-vari portré hangsúlyai máshová tevődtek. A representa-tív portré egyben dekoráció is lett, megnövekedett kép-kivágással és nagyméretű képfelülettel. Ezzel párhuz-a-mosan megnőtt a jelentősége a mozgalmasabb, tetszető-sebb megoldásokkal élő komponálásmódnak, s különö-sen a női arcképeken a változatos, gyakran allegorikus tartalmú ikonográfiának, a témának megfelelő dekoratív képi kiegészítőkkel. A változás természetesen része a drezdai udvari művészet és kultúra egészére kiterjedő ízlésváltásnak, valamint a szinte valamennyi műfajt érintő reprezentáció a század első évtizedéhez képest jelentősen módosult követelményeinek.

Úgy tűnik, hogy Mányoki drezdai működése későbbi, feltehetően az 1717-es udvari festői kinevezést követő időszakában, maga is hozzájutott hasonló igényű, a képméretnek alapján legalábbis jelentősebbnek ítéltető feladatok elvégzéséhez. A leltárkönyvekben ugyanis sze-repel néhány térdkép kivágatú, illetve egészalakos port-réja is – öt saját kezű eredetiként, kettő pedig saját kezű másolatként –, némelyik közülük változatosabb ikonog-ráfiára utaló megnevezéssel. A képekből kettő Dönhoff grófnőt ábrázolja – az egyik papagájjal a kezén –, egy másik Cosel grófnőt egy szelencével, a másolatok egyi-kén pedig Madame Lüttichaut festette meg Cupidóval. (10, 11, 16, 18, 37, 64. sz.) De ugyancsak sorolható az az ugyancsak életnagyságúnak mondott kép is – az egyet-len Mányoki munkái közt, amelyiket az „1741 előtti” leltár nem a portrék, hanem a figurális ábrázolások közt említ –, amely valószínűleg Clement táncosnőt ábrázolja „Naxos leányaként”. (9. sz.) Ez utóbbi kivételével a ké-ppek mindegyikére vonatkozóan már az 1722/28-as leltár is a pillnítzi elhelyezést tünteti fel, azonban a „szép-séggaléria”-sorozat darabjaitól eltérően, egyiknél sem szerepel korábbi lelőhelyre utaló megjegyzés – vélhetően azoktól későbbi készítési idejükből adódóan. A művek

ismeretének hiányában nincs mód megítélni, hogy e nagyméretű ábrázolások miként kapcsolódtak a drezdai udvarban folyó egyidejű portréfestői feladatokba, mint ahogy egyelőre bizonytalan az az ugyancsak fontos kö-rülmény is, hogy a képek – részben egymástól is eltérő méretükkel – önálló darabokként, avagy szintén vala-mely sorozat számára készültek-e.

Mindemellett Mányoki udvari arcképfestőként bejárt pályáját az ismert forrásokból azért bizonyos pontossá-gal fel tudjuk mérni. A 18. századi leltárkönyvek bejegy-zéseit értékelve megállapítható, hogy munkái – nemcsak azok, amelyeket az 1710-es években készített, de a Galéri-ában kiállított „Clement”-arckép kivételével azok is, ame-lyeket Magyarországról visszatérve festett – az udvari művész tevékenységének ahhoz a köréhez tartoztak, amelyben a feladatok nem lépték túl az udvari reprezen-táció keretébe kapcsolódó igényesebb „képzőművészeti dekorum” kívánalmait. Műveit főként különböző arckép-sorozatok számára készítette, jó részüket már akkor, amik-or az udvari festői kinevezésnek még nem volt birtoká-ban. Datálható műveinek statisztikája szerint a 68 neki tu-lajdonítható portréból 41 kép – tehát műveinek mintegy kétharmada – 1713 és 1715 között készült, illetve valószí-nűleg ezekre az évekre tehető. Mindössze 19 kép az, amelyiknek készítési idejére semmilyen támpont nem áll rendelkezésre, s csupán 7 származik teljes bizonyossággal a Magyarországról való 1731-es visszatérési utáni időből.

Az 1715–1723 közötti időszak gyanítható mellőzöttsé-gének okaként a már elmondottak alapján minden bi-zonnyal Silvestre és műhelyének dominanciája hozható



28. Mányoki Ádám: VI. (III.) Károly, 1731. Egykor Drezda, Residenzschloß (Függelék 28. sz.) – Karl VI., 1731. Einst Dresden, Residenzschloß. (Anhang Nr. 28)





29. Mátyóki Ádám: Erdmann von Promnitz gróf, szász kabinetminiszter, 1732–1733. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister (Függelék 49. sz.) – Kabinettsminister Graf Erdmann von Promnitz, 1732–1733. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister (Anhang Nr. 49)



fel. Más a helyzet azonban az 1731 utáni évekre vonatkozóan, amikor az udvari művész szerepköre, feladatának jellege volt átalakulóban. A változás mértékét Silvestre udvari foglalkoztatásának adatai is jelzik. Noha a francia festő még 1748-ig – Párizsba való visszatérteig – a szász uralkodó „Premier peintre”-je, az udvar részéről már nem kapott jelentősebb megbízásokat.[71] Ekkor készült műveinek, amelyek jobbára a monumentális műfajba tartoznak, elsősorban Heinrich Brühl első miniszter volt a megrendelője. Az udvarnak leszállított hivatalos munkák erősen lecsökkent száma – a leltárakban Silvestre műveként összesen regisztrált 172 képből [72] 1732–1738 között mindössze 16 festmény, melyek közül az utolsó portré az 1733-as évből származik [73] – az udvari portréfestéssel szembeni igény visszaesését jelzi. Az pedig, hogy 1738 után tíz évvel későbbi eltávozásáig nem szerepel egyetlen Silvestre-vel, vagy műhelyével kapcsolatos „szerzeményezési” bejegyzés az 1747-ig vezetett leltárban,[74] az udvari műhely produktivitásának stagnálására utal. Ezek a Drezdába visszatérő Mányoki későbbi udvari egzisztenciája szempontjából önmagukban is sokatmondó adatok egy további szemponttal is kiegészíthetők. Ez Harald Marxnak azzal a megállapításával függ össze, miszerint a vezető udvari festőknek – 1724-es eltávozásáig Mányoki annak számított – olykor egyben a „Malerei Inspektor” hivatalát is betöltve, a királyi Galéria gyűjteményi kérdéseiben szakértői, „állagmegóvó” feldadataiban pedig gyakorlati, irányító szerep körben is egyaránt meg kellett felelniük.[75] S a királyi gyűjtemények fejlesztésének és újjászervezésének ebben az 1730-as évekre eső intenzív szakaszában, az udvari festő feladatkörében elsősorban a képességeknek erre a széles skálájára volt szükség. Az udvari portréfestő, illetve az udvari műhely tevékenységének említett, számszerűleg megfogható adatai azzal a gyűjteménytörténeti körülménnyel is összhangban vannak, hogy az uralkodó (1733 elejétől III. Ágost) érdeklődését a tradicionális értelmű udvari művészet – s vele a korábban vezető szerepű portréfestészet – helyett az egyre inkább intézményi formák és keretek között folytatott műgyűjtés, valamint muzeális szempontú gyűjteményszervezés kötötte le.[76] Az udvari festő szerepköre ekkorra tehát erősen módosult, hangsúlyai máshová tevődtek.

Az elmondottaknak nagymértékben szerepük van abban, hogy Drezdába visszatérve Mányokinak csak évekig tartó kérvényezés után sikerült visszaszereznie udvari festői állását. Mindazonáltal kapcsolata az udvarral eközben sem szakadt meg, s olykor megbízásokhoz is jutott. 1731 októberében még leszállította azt a hat képet, amelyek az „1741 előtti” leltárban az utolsó biztosan azonosítható munkái a drezdai udvar számára, (8, 20, 28, 62, 66, 68. sz.) s elkészítette a későbbi III. Ágost és fia, Friedrich Christian metszetben fennmaradt portréit.[77] 1734. augusztus 4-i folyamodványa szerint Erős Ágost megrendelésére valószínűleg 1732 folyamán még megfestette a lengyel lovagrend négy tagjának arcképvázlatát, kivitelezésükre azonban már nem ő kapott megbízást.[78] Több hivatalos munkájáról nem tudunk.

A drezdai gyűjtemény Mányoki-képeinek időben egyik legutolsó darabja, Erdmann von Promnitz gróf háromnegyed alakos képmása ugyanis nem az udvartól kapott munkák sorába tartozik. (49. sz.) A kép magától Promnitz gróftól került a gyűjteménybe, feltehetően 1733-ban, elkészültét követően nem sokkal. A portréval kapcsolatos legkorábbi adatok nem egybehangzóak. Az „1741 előtti” leltárban festőként Mányoki neve szerepel,

igaz, a bejegyzés utólagos, a kép hátán pedig Silvestre neve olvasható, de a felirat nem a festőtől származik. Matthäi Mányoki mellett döntött, amikor katalógusába felvette, Marx Silvestre műhelyének munkájaként tárgyalja az 1728 előtti évekből, és egy másik leltárbejegyzéssel hozza összefüggésbe, amelyik azonban egy akkor már továbbjándékozott mellképre vonatkozik.[79] A portré mindezek ellenére Mányoki 1730-as évek első felében festett munkáinak jellegzetes darabja, a festés technikájában, a kivitelezés igényes aprólékosságában Jan Kanty Moszyńskit ábrázoló, 1733-ra datált, szignált, hasonló kivágatú és szcenírozású portréjának feltehetően időben is közeli társa.[80]

Mányoki drezdai udvari működésének áttekintéséhez kapcsolódóan érdemes röviden kitérni a varsói rezidencia egykori berendezéséhez tartozó arcképekre is, tekintve, hogy némelyik összefüggésben van Mányoki e tanulmányban tárgyalt portréival. A témájuk és formátumuk szerint csoportosított képek legtöbbször Drezdában őrzött portrék későbbi másolata volt, s noha elkészítésüket követően nem sokkal Varsóba kerültek, mint a királyi gyűjtemény darabjai felvették a drezdai leltárakba is. Két, nagyjából azonos időből származó forrás jelent rájuk nézve támpontot, az „1741 előtti” leltárkönyv, valamint a varsói királyi palota 1739-es inventáriuma.[81] Míg az előbbi gyakori hivatkozási alap, addig a második kevésbé vonta eddig magára a kutatók érdeklődését – legalábbis, ami festészeti anyagát illeti. Pedig a leltározói következetesség és rendszeresség ezúttal is segítséget nyújt a kétfajta leltár külön-külön megfigyelhető hiányosságaiban, s ezáltal a képek pontosabb meghatározásában: a festőhöz, illetve a megadott névváltozatokkal a portrék ábrázoltjához, de az „1741 előtti” leltárkönyvben gyakran hiányzó képméretre, illetve formátumhoz is. Az 1739-es varsói leltár a portrék „Lebensgroß”, „Kniestück”, „Brustbild” szerinti csoportosításával ez utóbbi szempontból pontos információval szolgál, ugyanis a varsói összeírás a drezdaival azonos leltári számokat használ. A két leltár összehasonlása alapján nyolc, egy kivételével térdkép formátumú másolatról feltételezhető, hogy Mányoki előképe után készült, közülük kettőnek Anna Maria Werner a festője, hatnak pedig egy bizonyos Gruno, akik valamennyi képet 1731 elején szállították le a drezdai udvarhoz. (12/a, 33/a, 42/a, 50/a, 55/a, 56/a, 58/b, 60/a. sz.) A drezdai leltárfelvétel idején a portrék már Lengyelországban voltak, de bejegyzésük – másolatként – Mányoki képe után szerepel, ez a körülmény ad alapot a feltételezésre, hogy az ő munkáinak kópiáiról van szó.

Ez a dolgozat Mányoki Erős Ágosttól kapott első megbízásaival indul. Befejezésül essék szó az uralkodónak készült utolsó munkákról, a lengyel lovagrend tagjait ábrázoló portrévázlatokról. Az 1739-es varsói leltárban felsorolt „Sechs und Zwanzig Ritter des Pohlen: Weißen Adlers in lebens-Größe ...” valamint kissé odébb a „Drey hiezú gehörige Skizzen im lebens-Größe ...” szinte bizonyos, hogy erre a feladatra, a három vázlat pedig esetleg Mányoki műveire vonatkozik.[82] A festő nem ír a munka nagyságáról akkor, amikor folyamodványában megemlékezik róla, a varsói leltárból azonban kiderül, hogy 26 életnagyságú kép megfestését bízták volna rá. Erős Ágost halála azonban meghiúsította ebbéli reményét, a feladatot másra osztották. Hogy kire, arról a leltárkönyvek nem szólnak.

Buzási Enikő



A kutatást az OTKA, valamint az Eötvös Alapítvány támogatta.

1 Staatsarchiv Dresden, Loc. 379. Diverse Verzeichnisse v. Gem. 1700–1772. Fol. 88r (régi 66r)

2 Lásd Mátyókai előző jegyzetben idézett, 1735. június 18-án kelt kérvényét (88v), az 1734. október 26-i folyamodványához csatolt mellékletet, valamint az irat hivatali kivonatát, Staatsarchiv Dresden, Loc. 379. Diverse Verzeichnisse v. Gem. 1700–1772. Fol. 83r (régi 62r), 86r (régi 65r), továbbá Müller 1895, 138.

3 Mátyókai pályájának részletes kronológiáját lásd: Buzási 1998.

4 R. A. Weigertre, Silvestre első monográfusára (1932.) hivatkozva: Marx 1975, 33.

5 Vö.: Marx 1975, valamint Marx 1985.

6 A felsorolt szerzők drezdai működésére Marx 1985, 54, 60–64, 66.

7 Holzhausen 1940; Marx 1985, 60, 66, valamint eddig közöletlen adatként: Staatsarchiv Dresden, Loc. 3521. Pohlische Cammer-Gelder Sachen betr. Ao. 1710, 1711, 1712, 1713. (Számozatlan lapon) Ausgaben: „Dresden am 26. Februar 1712. Besondere Ausgaben” „1440 dem Mahler Pesne ...480 [Th]”

8 Marx 1985, 64.

9 Katalog Dresden 1997, 51. (Die Reise und Aufenthalte des Königs August II.)

10 Staatsarchiv Dresden, ORD, SchKR, Band 26. Fol. 39. Quittung Nr. 13. Mátyókai 100 dukát átvételéről szóló nyugtája, Berlin, 1714. március 23. A számlákhoz lásd a 20, 21, 22, 23. jegyzeteket.

11 A Gemäldegalerie Alte Meister igazgatóságán őrzött két kéziratot leltár használatáért, s ezzel munkám nagymértékű támogatásáért Prof. Dr. Harald Marxnak, a Gemäldegalerie Alte Meister igazgatójának tartozom hálás köszönettel.

12 Archiv der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister: „Inventaria SR. Königl. Majestät in Pohlen und Churfürstl. Durchl. zu Sachsen Grosse, wie auch Kleine Cabinets und andere Schildereyen Extract Dererjenigen Königlichen Schildereyen, welche Mense Julii 1722 bey gehaltener Commißarischen Inventirung sich in Vorrath befunden, Item, was nach dem darzu erkaufft und geliefert, oder von andern Königl. Schlössern zur Einnahme zu bringen angegeben, und wo dato dieselbe aufgemacht sind, ist zu ersehen, wie folget: Ex Libro Inventarii sub Lit: A. Extrahirt Mense Aug. ao 1728 (ferner bis Monath Nov. 1728).” – „Extract aus den Königl. Schilderey-Inventario sub Lit: B. Extrahirt Mense August Ao. 1728.” – valamint vö.: Ebert 1963, 14; Katalog Essen 1986, 39, 314.

13 Archiv der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister: „SR. Königl. Maj<sup>st</sup>. in Pohlen und Churfürstl. Durchl. zu Sachsen Schilderey Inventaria sub Lit. A. et B. – NB. Dieser Catalog ist vor dem Jahre 1741 gemacht...” – valamint vö.: Ebert 1963, 14.

14 Egy alkalommal az első leltár más mesternevet ad meg, miközben a másodikban ugyanaz a kép Mátyókai műveként szerepel. Ez a tescheni hercegnő, Ursula Katharina Lubomirska született Bockum (1680–1743) portréja, amely az első leltárban François La Croix, a másodikban Mátyókai munkájaként lett bejegyezve: Dresdenener Gemäldeinventar 1722/28. Lit: A. Inv. Nr.: 1070. „La Croix – or[iginal] – Mad. Lubomirska neé Pocum – 1E 8Z – 1E 2Z ...”, Dresdenener Gemäldeinventar „vor 1741” Fol. 36r: „Pohl. Portraits – Pohl. Dames und Cavaliers” Lit: A. Inv. Nr. 1070. „Mangocki – or[iginal] – Mad. Lubomirska neé Pocum – B[rustbild] – 1E 8Z – 1E 2Z ...” A kép nem maradt fenn. La Croix munkájaként lásd: Marx 1983, 95–96. Ehhez a közléséhez Marx csak az 1722/28-as leltárat használta, így nem tér ki arra, hogy a kép az „1741 előtti” leltárban Mátyókai munkájaként van feltüntetve.

15 Matthäi 1837, 391, 393, 395. sz.

16 A kilencedik kép, Erős Ágost portréja (Inv. Nr. S 1329) 1959-es átvétel a berlini Nemzeti Galériától. Brühl grófné, szüle-

tett Franziska Maria Anna Kolowrat-Krakowsky Mátyókai saját kezű másolatában fennmaradt térképe pedig az újabb irodalmakban (Marx 1985, 83/41; Marx 1995, 179/18.) egyfelől Mátyókai drezdai munkáitól stílusán eltérő műként, másfelől (Katalog Dresden 1997, 248. 416. sz.) feltételezett Mátyókai alkotás-ként szerepel. A kép néhány éve a Seifersdorfer kastélyból került a Gemäldegalerie Alte Meister gyűjteményébe (Inv. Nr. Mo 678).

17 Marx 1985, 82–83/41; Marx 1995, 177, 179/18.

18 Verzeichnis der aus den Vorräthen der Kgl. Gemälde-Galerie zu Dresden den 17. Octob. 1859 u. folg. Tage ... zu Dresden ... zu versteigernden Oelgemälde. – Verzeichnis der aus den Vorräthen der Kgl. Gemälde-Galerie zu Dresden den 16. April 1860 u. folg. Tage ... zu Dresden ... zu versteigernden Oel- und Pastell-Gemälde. – Verzeichnis der aus den Vorräthen der Kgl. Gemälde-Galerie zu Dresden den 13. Mai 1861 u. folg. Tage ... zu Dresden ... zu versteigernden Oelgemälde. Nyomtatott árverési katalógusok, lelőhelyük: Archiv der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden.

19 Lásd függelék 53, 58. szám. II. Rákóczi Ferenc portréja 1925-ben jutott magyar közgyűjteménybe, Sobieski hercegnő arcképe 1927-ben már az Ernst Múzeum aukcióján szerepelt. A Rákóczi-portré megszerzésére vonatkozó aktákból a gyűjtemény levéltárában (Archiv der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden) a megfelelő fond 1924-es és 1925-ös évre vonatkozó iratait átnézve, egyedül a képtárigazgató Hans Posse egy 1919. december 30-án a szász kultuszminisztériumhoz írott levele került elő a szász állam és az egykori királyi család előtt műtárgyelosztás iratanyagából (Abgang und Verleihung von Gemälden Nr. 6. Bd. 14. 1924. a Nr. 43-as aktához kapcsolva, Fol. 154.), amelyben Posse a minisztériumot tájékoztatva arról ír, hogy Nemes Marcell magyar műgyűjtő már a háború előtt javaslatot tett neki arra, hogy gyűjteményének egyik Manet-képét elcserélné Mátyókai Rákóczi-portréjára, azzal a szándékkal, hogy azt a magyar államnak ajándékozza. A később létrejött cserével kapcsolatban más iratot nem találtam. Ugyanitt kell kitérni egy minden bizonnyal téves provenienciára is. 1930–31-ben Mátyókai álarcot tartó nőt ábrázoló képe (Magyar Nemzeti Múzeum, leltári szám: 1910) téves meghatározással mint Rákóczi feleségének portréja vásárlás útján került külföldi magántulajdonból a magyar állam tulajdonába. A kép az akkori híradás (Harsányi Zs. Pesti Hírlap 1931. január 30.) szerint Drezdából, a szász királyi gyűjteményből jutott bécsi magántulajdonba. Provenienciájára Lázár monográfiája, valamint a festmény megszerzésének körülményeit ismertető sajtó az egyedüli forrás, ugyanis a kép általuk közölt „Dame mit Maske” leltári tételét mindeddig nem tudtam egyik leltárkönyvből sem azonosítani, illetve az arckép nem azonosítható Mátyókai egyik bejegyzett portréjával sem. A képen egyébként nincs nyoma a drezdai királyi képtár leltári számának, vagy egyéb gyűjteményi jelzésének.

20 Staatsarchiv Dresden, ORD, SchKR, Band 23–24. Fol. 83. Quittung Nr. 25.

21 Staatsarchiv Dresden, ORD, SchKR, Band 28. Fol. 82. Quittung Nr. 26.

22 Staatsarchiv Dresden, ORD, SchKR, Band 31. Fol. 46. Quittung Nr. nincs.

23 Staatsarchiv Dresden, ORD, SchKR, Band 31. Fol. 43. Quittung Nr. 11.

24 Lázár 1933, 25/2. jegyzet.

25 Lázár 1933, 21/6. jegyzet, IX/b. tábla, Lubomirski hercegnő (egykor varsói magántulajdonban); *ibid.* 24. XIX/a. tábla, Rybinska, született Lubomirska (Warszawa, Muzeum Narodowe, Inv. Nr. 131039. Olaj, vászon 77,9 x 62 cm); *ibid.* 30/3. jegyzet, XXI. tábla, Ursula Katharina Lubomirska, tescheni hercegnő (Dresden Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister, Inv. Nr. 75/84. Olaj, vászon 156 x 120 cm).

26 Warszawa, Muzeum Narodowe, Inv. Nr. 130905. Olaj, vászon 78,3 x 63,4 cm.

27 Hagedorn 1755, 260; Lázár 1933, 25/2. jegyzet.

28 Az életrajzi adatokra lásd: Polski Słownik Biograficzny. Bd. II. Kraków 1936. 47–48; 53–54; valamint Kneschke I. 1859. 419.)



29 Muzeum Historyczne w Warszawie. Repr.: A. Berdecka-J. Turnau: *Zycie codzienne w Warszawie okresu Oswiecenia*. Warszawa, 1969. 28. kép. A képre és az irodalomra Hopp Lajos hívta fel a figyelmemet. A kép legújabb közléséhez Augustyn Mirys munkájaként: *Katalog Dresden 1997*, 89. 31. sz.

30 Olaj, vászon, 153 x 118 cm. Museum Gripsholm, *Katalog 1951*. Nr. 1184. Forrás: Håga, Stichting Iconographisch Bureau. Neg. Nr. D 3969. A képet Berckenhausen oeuvre-katológusa nem ismeri. Ugyanott szerepel viszont a kép egy változata mint Pesne ismeretlen hercegnő ábrázoló portréja. (*Berckenhausen 1958*, 194. 382. sz. 37. kép.) Ez utóbbi portré, amely csak a ruha egyszerűbb kivitelezésében tér el a gripsholmi képtől, Neuwiedben, Wied herceg tulajdonában van.

31 Olaj, vászon 142 x 112 cm. Schwerin, Staatliches Museum, Inv. Nr. G. 226. *Berckenhausen 1958*, 145. 160/c. sz. 30. kép, *Strutz, H.: Staatliches Museum Schwerin. Leipzig 1984*, 77. sz.

32 A kép ismeretéért és fotójáért Dr. Gerd Bartoschek úrnak (Potsdam, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg) tartozom köszönettel.

33 A fennmaradt képek, amelyeket a leltárkönyvek ebben a méretben tüntetnek fel 74/77 x 59,5/60 cm-esek. Valószínű azonban, hogy ez nem teljesen felel meg a 18. századi méretnek, mivel az feltehetően kerettel együtt mért képméretre vonatkozik.

34 Staatsarchiv Dresden, Loc. 379. *Diverse Verzeichnisse v. Gem. 1700–1772*. Fol. 88r (rég. 66r).

35 Staatsarchiv Dresden, ORD, SchKR, Band 23–24. Fol. 83. *Quittung Nr. 25*. A számla alján szereplő kifizetett összeg – 3220 tallér – ugyanennek a kötetnek az elején (Fol. 3.) a kifizetések összesítésénél is szerepel: „Zu den Ungriſchen Portraits Mahler ... bezahlt laut Quittung No. 25. 3220. Thaller” 1 dukát = kb. 2,75 tallér, azaz a számlán szereplő képek árának mintegy ötszörösét fizették ki a festőnek.

36 Staatsarchiv Dresden, ORD, SchKR, Band 31. Fol. 46. *Quittung Nr. nincs*.

37 Marx 1983, 95; Marx 1985, 60, 62, 64, 66.

38 Marx 1983, 96, 98; Löffler 1982, 110–111, 120.

39 Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister Gal. Nr. 3983. Olaj, vászon 159 x 127 cm Lásd Marx 1975, 43; Marx 1983, 95–96.

40 Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, Gal. Nr. 3982. Olaj, vászon 203 x 129 cm. Lásd Marx 1985, 43, 74.

41 Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, Inv. Nr. 75/75. Olaj, vászon 142 x 114 cm. Lásd Marx 1975, 43, 76–77, 57/a. sz.

42 A képről fennmaradt háború előtti fotón számítógépes nagyítás segítségével több olyan részlet figyelhető meg, ami arra utal, hogy az ovális, valamint a körülötte lévő, kiegészítésnek tekinthető rész nem azonos, egy darabból készült felület. Más a repedésháló sűrűsége, a képen látható világos ovális sáv pedig a festett felület egészénél vastagabb, repedezettsége attól eltérő. Tehát a toldás elfedésére felvitt tömítésről van szó, amelyet talán egy restaurálás kezdeteként némiképp letisztítottak. A képen az eddig ismertett példáktól eltérően egyedül csak a festmény jobb oldalán látható a vászon hosszanti irányú toldása. Kiegészítésnek az ovális rész körül egyéb nyoma nincs. Ez arra enged következtetni, hogy a festett ovális mentén körbevágott képet egy nagyobb méretű vászonra rádolgozták. Vagy úgy, hogy egyszerűen ráragasztották, vagy úgy, hogy a két vászon találkozásánál a vásznakat kirojtották, majd az így kapott ritkább vászonszéleket összesímítették, s végül enyves ragasztással egymáshoz rögzítették. Ilyen összedolgozással készült a Sobieski hercegnő ábrázoló kép toldása is. A Lubomirskaportrén az ovális sáv vonalában ez utóbbi megoldásnak fedezhetők fel a nyomai. Mindezek kiderítésében Takácsné Szabó Mariann, Hernády Szilvia és Eisenmayer Tiborné restaurátorok voltak segítségemre.

43 Valamennyi a Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister gyűjteményében. Marx 1975, 77–79. 59, 60, 62, 63, 64, 65, 66, 67. kat. számok.

44 A sorozatra vonatkozó leltárkönyvi kivonat Marx 1975, 176–177. Valamint: *Katalog Schallaburg 1984*, I. 7. kat. szám.

45 Lásd Mátyók: Sobieski hercegnő portréja, (59. sz.) 156,5 x 124 cm; François de La Croix: Ismeretlen hölgy, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, Gal. Nr. 3983. 159 x 127 cm. (Marx 1983, 97/1. jegyzet) Silvestre 1724-es sorozatának darabjai 153/160 x 114/125 cm közötti méretben készültek. (Marx 1975, 77–79. 59, 60, 62, 63, 64, 65, 66, 67. kat. számok.)

46 Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, Gal. Nr. 3970. Olaj, vászon 153 x 114 cm. Lásd Marx 1975, 77. *Katologus 59. sz.*

47 Marx 1983, 96. B. G. Weinart általa idézett műve: *Topographische Geschichte der Stadt Dresden. Dresden 1777*, Leipzig 1974; valamint Marx 1995, 174. D. Chodowiecki hívatkozott munkája: *Journal gehalten auf einer Lustreise von Berlin nach Dresden, Leipzig, Halle, Dessau Anno 1789*. Berlin 1961.

48 A „Venus-Tempel” felépítésének dátumára vonatkozó vélemények meglehetősen bizonytalanok. Egy viszonylag pontos megépítési dátum („valószínűleg 1725 tavasza”) Heinrich Magirius megállapításaként első ízben Matthäus Daniel Pöppelmann 1986–87-ben Drezdában megrendezett kiállításának katalógusában látott napvilágot, egy 1725-ben készült, a „Venus-Tempel” homlokzatát, valamint alaprajzát megőrző rajz kapcsán. (*Katalog Dresden 1987*, 282. kat. szám) Ugyanitt a szerző a pillniti kastélyról szóló tanulmányában a fentén bizonytalannal fogalmazva csak annyit állít, hogy a „Venus-Tempel” végső formájában történt felépítésére vonatkozó döntés valószínűleg csak 1725 tavaszán született meg. Ez utóbbi megállapítását nem teszi határozottabbá abban a későbbi kiadványban sem, amely a fenti katalógusban közölt tanulmányát teljes egészében, változtatás nélkül átveszi. Lásd Schloß Pillnitz című fejezet (*H. Magirius*) 210. In: Marx 1989/90.

49 *Katalog Dresden 1987*, 98; valamint Schloß Pillnitz című fejezet (*H. Magirius*) 210. In: Marx 1989/90.

50 *Katalog Schallaburg 1984*, I. 7. kat. számon kiállított Marcybelle Oginska grófnő ábrázoló portréval kapcsolatban megemlíti, hogy a kép ahhoz az 1725. január 3-án leszállított „szépséggaléria”-sorozathoz tartozik, amelyet a „Venus-Tempel”-ben állítottak fel, de az esküvői ünnepséget ezzel kapcsolatban nem említi meg.

51 Lásd *Katalog Dresden 1987*, 98; valamint Schloß Pillnitz című fejezet in: Marx 1989/90. 210.

52 Vö.: Glaser 1980, 8, 14, 27.

53 Vö.: Glaser 1980, 27.

54 Vö.: Glaser 1980, 36.

55 Vö.: Ehrenthal 1900, 1–2; Marx 1979, 47–48; Löffler 1982, 43–44, *Katalog Essen 1986*, 260.

56 Lásd a *Gewehr-Galerie 1733* év eleji állapotára: Ehrenthal 1900, 2; az arcképgaléria felállításának tervére Erős Ágost részéről: Börsch-Supan 1966, 30.

57 Lásd: *Katalog Essen 1986*, 260.

58 Vö.: Marx 1975, 189; Marx 1979, 47.

59 A képet az „1741 előtti” leltár bejegyzése szerint Mátyók 1731. október 13-án szállította le a drezdai udvarba. Minthogy csupán az év június végén érkezett vissza Magyarországról Drezdába – útját mintegy egyhónapos berlini tartózkodással megszakítva –, feltehetően kevéssel a leltárkönyvben megjelölt időpont előtt készítette. A képet Lázár Klement János Mihálynak, Rákóczi diplomatájának a portréjával azonosította (*Lázár 1933*, 44/3. jegyzet), ennek azonban nemcsak Klement személyének érdektelensége mond ellent, de a kép megfestésének ideje is, ugyanis Klementet árulás miatt jóval korábban, 1720-ban kivégezték Berlinben.

60 Vö.: Marx *Katalog 1985*, 29.

61 Marx 1975, 174–184; 189.

62 Marx 1981, 45, valamint 48, a 6-os képhez tartozó képfelirat.

63 Lásd Marx 1981, 42, Madame Chambers portréja, 1729. (Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, Inv. Nr. Mo 1914.) 44, Christiane Eberhardine királyné portréja, 1723. (Potsdam, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg.)

64 Marx 1981, 42, Christiane Sophie Wilhelmine bayreuthi hercegnő, 1718. (Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Ge-



mäldegalerie Alte Meister, Inv. Nr. 3982.) 44, Christiane Eberhardine királyné portréja, 1720. (Auktion Bassenge, Berlin, No. 27, 1976. Nr. 588.)

65 Korábban Maria Eleonora von Anhalt-Dessau portréjaként többek között: *Lázár* 1933, 37. XXX/b, valamint *Berckenhagen* 1958, 225. kat. szám, mint Antoine Pesne munkája. Museum Schloß Mosigkau Dessau, Amalienstiftung Nr. 8. Olaj, vászon 143,5 x 114 cm, az eredeti félalakos kép 86 x 66 cm. A képet újabban Leopold von Anhalt-Dessau felesége, Anna Luise Föhse portréjaként határozták meg. Az erre vonatkozó információt Reinhard Melzer kollégának köszönöm.

66 Marx 1975, 42. 16. kép; Marx 1981, 44, 3 és 4. kép.

67 Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. Nr. 2104. Olaj, vászon 119,5 x 96 cm. Katalóg Wien 1976, 147. kat.szám, 235. kép.

68 Möller különböző udvarokban végzett tevékenységének kronológiáját lásd Marx 1981, 47. Mátyóki 1723-ban festett portréja: München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Inv. Nr. 3290. Olaj, vászon, 86 x 69 cm.

69 Lásd a 7. jegyzetben megadottakat.

70 Lásd az 1735. június 18-i folyamodányában írottakat (Staatsarchiv Dresden, Loc. 379. Diverse Verzeichnisse v. Gem. 1700–1772. Fol. 88r–v), valamint 1714. március 23-i nyugtáját. (Staatsarchiv Dresden, ORD, SchKR, Band 26. Fol. 39. Quittung Nr. 13.)

71 Marx 1975, 35.

72 Katalóg Essen 1986, 51.

73 Vö.: Marx 1975, 181–186, ahol a művek tételes jegyzéke található az „1741 előtti” leltárból; 186–187 a képek leszállítására vonatkozó összesítés, a leltárban Fol. 385–407.

74 Vö.: Marx 1975, 187.

75 Marx Katalóg 1985, 30. Marx a Malerei Inspektor szerepét és tevékenységét ismertetve többek között megemlíti Samuel Bottschild (hivatalban 1699–1706 között, lásd Marx 1975, 31, valamint Katalóg Dresden 1982, 175.), Heinrich Christoph Fehling (hivatalban 1706 és 1725 között, lásd Katalóg Dresden 1982, 175.), Johann Samuel Mock (hivatalban 1735-től), Lorenzo Rossi, valamint Benedikt Kern nevét. Christian Wilhelm Ernst Dietrich 1748-tól töltötte be ezt a hivatalt (lásd Katalóg Leipzig 1985, 146).

76 Vö.: Katalóg Essen 1986, 41, 43, 195–200.

77 III. Ágost portréját Andrea Zucchi és Lorenzo Zucchi, Gabriel Bodenehr, valamint Johann Jakob Haid (Singer, IV. 1931. 29120, 29132–29133), Friedrich Christian képmását pedig Andrea és Lorenzo Zucchi (Singer, IV. 1931. 29222) mezzotintóiból ismerjük. A drezdai Kupferstichkabinett valamennyi változatból őriz példányokat.

78 Staatsarchiv Dresden, Loc. 379. Diverse Verzeichnisse v. Gem. 1700–1772. Fol. 91r (régí 69r)

79 Marx 1975, 71–72. A kép leltári bejegyzése: „Dresdener Gemäldeinventar „vor 1741” Fol. 22v „Sächsische Porträts” Lit: B. Inv. Nr.: 54b ... – ... – cop – Graf Promnitz – B[rustbild] – 1E 11Z – 1E 3Z ...”

80 Psczyna, Państwowe Muzeum Zamkowe, Inv. Nr. MP/S 1311. Olaj, vászon 154 x 120 cm. Katalóg Dresden 1997, 452. sz.

81 Staatsarchiv Dresden, Geheimes Kabinett, Loc. 3603. Inventarium über die Sämmtl. Königl. Meubles zu Warschau gefertigt 1739.

82 Uo. Fol. 385, illetve Fol. 387. A jegyzék valamennyi portrét felsorolja, de a képekhez nem ad meg drezdai leltári számot. A festő valószínűleg nem Drezdába szállította le őket, hanem közvetlenül a varsói udvarba.

#### A FORRÁSOK RÖVIDÍTÉSE / ABGEKÜRZT ZITIERTÉ QUELLEN

Staatsarchiv Dresden, ORD, SchKR – Staatsarchiv Dresden, Oberrechnungsdeputation, Schatulkassenrechnungen Kf. Friedrich Augusts I. (Kurfürsten von Sachsen und Königs v. Pohlen)

Staatsarchiv Dresden, Inventarium ... zu Warschau, 1739. – Staatsarchiv Dresden, Geheimes Kabinett, Loc. 3603. Inventarium über die Sämmtl. Königl. Meubles zu Warschau gefertigt 1739.

#### RÖVIDÍTVE IDÉZETT IRODALOM / ABGEKÜRZT ZITIERTÉ LITERATUR

ADB – Allgemeine Deutsche Biographie. Bd. 1–56. Leipzig 1875–1912.

*Berckenhagen* 1958 – *Berckenhagen E., du Colombier, P.–Kühn, M.–Poensgen, G.: Antoine Pesne*. Berlin 1958 (Werkkatalog bearb. v. E. Berckenhagen)

*Berckenhagen* 1966 – *Berckenhagen E.: Barock in Deutschland*. Residenzen. Berlin 1966, Ausstellung, Berlin Schloß Charlottenburg.

*Biermann* 1914 – *Deutsches Barock und Rokoko*. Herausgegeben im Anschluß an die Jahrhundert Ausstellung deutscher Kunst 1650–1800. Darmstadt 1914. Bearb. v. G. Biermann. Leipzig 1914. I–II.

*Börsch-Supan* 1966 – *Börsch-Supan H.: Höfische Bildnisse des Spätbarock*. Ausstellung. Berlin, Schloß Charlottenburg 1966

*Buzási* 1988 – *Buzási E.: II. Rákóczi Ferenc mint mecénás. Művészettörténeti Értesítő* 1988/3–4. 162–185.

*Buzási* 1992 – *Buzási E.: II. Rákóczi Ferenc mint mecénás*. In: Irodalom, történelem, folklór. Mikes Kelemen születésének 300. évfordulójára. Debrecen 1992. 15–20.

*Buzási* 1998 – *Einige Kapitel aus dem Lebenswerk des Bildnismalers Ádám Mátyóki*. In: A Magyar Nemzeti Galéria Évkönyve / Annales de la Galerie Nationale Hongroise 1992–1996. Budapest 1998

*Czok* 1988 – *Czok, K.: August der Starke und Kursachsen*. München 1988

*Czok* 1989 – *Czok, K.: Am Hofe Augusts des Starken*. Leipzig 1989

*Divald* 1927 – *Divald K.: Magyarország művészeti emlékei*. Budapest 1927

*Ebert* 1963 – *Ebert, H.: Kriegsverluste der Dresdener Gemäldegalerie*. Dresden 1963

*Ehrenthal* 1900 – *Ehrenthal M. v.: Führer durch die Königliche Gewehr-Galerie zu Dresden*. Dresden 1900

Europäische Stammtafeln – Stammtafeln zur Geschichte der Europäischen Staaten (Europäische Stammtafeln) W. K. Prinz v. Isenburg Bd. I–V. Marburg 1965–1978

Europäische Stammtafeln N.F. – Europäische Stammtafeln. Stammtafeln zur Geschichte der Europäischen Staaten. Begr. v. W. K. Prinz zu Isenburg, fortgef. v. F. Baron Freytag v. Loringhoven. N. F. Bd. I–XVI. Marburg 1978–1995

*Fuhse* 1933 – *Fuhse, F.: Gesamt-Bildnis-Katalog für Ostfalen*. Berlin 1933, Bd. I. Heft 2. Der Kreis Dessau-Köthen

*Galavics* 1969 – *Galavics G.: Mátyóki Ádám: II. Rákóczi Ferenc arcképe*. Művészet 1969. 9, 42–44.

*Galavics* 1976/1980 – *Galavics G.: Rákóczi és a művészetek*. In: Európa és a Rákóczi-szabadságharc. A II. Rákóczi Ferenc születésének 300. évfordulója alkalmából Sárospatakon, 1976. májusban rendezett nemzetközi tudományos konferencia előadásai. Szerk. Benda K. Budapest 1980, 257–260.

*Galavics* 1980 – *Galavics G.: A Rákóczi-szabadságharc és az egykorú képzőművészet*. In: Rákóczi-tanulmányok. Szerk. Köpeczi B. – Hopp L. – R. Várkonyi Á. Budapest 1980, 465–510.

*Garas* 1953 – *Garas K.: Magyarországi festészet a XVII. században*. Budapest 1953

*Garas* 1955 – *Garas K.: Magyarországi festészet a XVIII. században*. Budapest 1955

*Glaser* 1980 – *Glaser G.: Das Grüne Gewölbe im Dresdener Schloß als Weiterentwicklung der Barocken Architekturidee des Spiegelkabinetts, als Spezialmuseum und das Ausgangspunkt gegenwärtiger Museumsgestaltung*. Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden. Bd. 12. 1980, 7–67.

*Grote* 1929 – *Grote, L.: Führer durch die Anhaltische Gemälde Galerie*. Dessau 1929

*Hagedorn* 1755 – *Hagedorn, Ch. L.: Lettre à un amateur de la peinture, avec des éclaircissements historiques sur un cabinet, et les auteurs des tableaux qui le composent*. Dresden 1755

*Harsen* 1970 – *Harsen, J.: Deutsche Malerei von der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts bis 1700 im Schloß Georgium*. Dessau 1970



- Harsen 1976 – Harsen, J.: Kleiner Führer durch die Galerie „Alte und Neue Meister“. Dessau 1976
- Hartmann 1996 – Hartmann, H. G.: Pillnitz. Schloß, Park und Dorf. Weimar 1996
- Holzhausen 1940 – Holzhausen, W.: Pesne und seine Beziehungen zu August dem Starken. Nach Dokumenten mitgeteilt. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte 9. 1940. 1–3, 49–65.
- Hopp 1973 – Hopp L.: A Rákóczi-emigráció Lengyelországban. Irodalomtörténeti Füzetek 80. Budapest 1973
- Hopp 1980 – Hopp L.: Rákóczi és Mikes a törökországi emigráció előtt. In: Rákóczi-tanulmányok. Szerk. Köpeczi B.–Hopp L.–R. Várkonyi Á. Budapest 1980, 415–443.
- Kampis 1937 – Kampis A.: II. Rákóczi Ferenc arcképeiről. In: Rákóczi-emlékkönyv. Budapest 1937, II. 69–90.
- Katalógus Budapest 1913 – Az Ernst Múzeum I. Csoportkiállítása. Az Ernst Múzeum kiállításai XIII. Budapest 1913
- Katalógus Budapest 1935 – Rákóczi Emlékiállítás. Magyar Történeti Múzeum, Budapest 1935
- Katalógus Budapest 1966 – A magyar művészet kiállítása Párizsban. Szépművészeti Múzeum, Budapest 1966
- Katalógus Budapest 1969 – Magyar remekművek. Kiállítás. Budavári Palota, Budapest 1969
- Katalógus Budapest 1974 – Régi művészet a Magyar Nemzeti Galériában. (Gerevich Lászlóné–Török Gy.) Kiállítás. Budapest 1974
- Katalógus Budapest 1993 – A magyar művészet századai a múzeumi gyűjtés tükrében. Új szerzemények a Magyar Nemzeti Galériában, 1985–1992. Kiállítás. Magyar Nemzeti Galéria, Budapest 1993
- Katalog Berlin 1936 – Große Deutsche in Bildnissen ihrer Zeit. Ausstellung im ehemaligen Kronprinzenpalais. Berlin 1936
- Katalog Darmstadt 1914 – Jahrhundertausstellung deutscher Kunst 1650–1800. Residenzschloß Darmstadt, 1914. Amtlicher Katalog. Leipzig 1914
- Katalog Dessau 1997 – Fürst Leopold I. von Anhalt-Dessau (1676–1747) „Der Alte Dessauer“ Ausstellung zum 250. Todestag. Museum für Naturkunde und Vorgeschichte Dessau, Museum für Stadtgeschichte Dessau, Museum Schloß Mosigkau 1997
- Katalog Dresden 1982 – Gemäldegalerie Alte Meister Dresden. Katalog der ausgestellten Werke. Staatlichen Kunstsammlungen Dresden (Bearb. v. Mayer-Meintschel, A.–Walther, A.–Marx, H.–Göpfert, H. J.) Dresden 1982
- Katalog Dresden 1987 – Matthäus Daniel Pöppelmann 1662–1736. Ein Architekt des Barocks in Dresden. Ausstellung, Staatliche Kunstsammlungen Dresden. Dresden 1987
- Katalog Dresden 1997 – Unter einer Krone. Kunst und Kultur der Sächsisch-polnischen Union. Ausstellung, Staatliche Kunstsammlungen Dresden – Königliches Schloß zu Warschau. Hrsg. W. Schmidt, D. Syndram. Leipzig 1997
- Katalog Essen 1986 – Barock in Dresden. Kunst und Kunstsammlungen unter der Regierung des Kurfürsten Friedrich August I. von Sachsen und Königs August II. von Polen genannt August der Starke (1694–1733) und des Kurfürsten Friedrich August II. von Sachsen und Königs August III. von Polen (1733–1763). Ausstellung. Villa Hügel zu Essen. Leipzig 1986
- Katalog Paris 1966 – L'art de Hongrie du Xe au XXe siècle. Exposition. Petit Palais, Paris 1966
- Katalog Schallaburg 1984 – Barock und Klassik. Kunstzentren des 18. Jahrhunderts in der Deutschen Demokratischen Republik. Ausstellung. Schallaburg 1984
- Katalog Warszawa 1967 – Portrety osobistości polskich. Znajdujące się w pokojach i w Galerii Palacu w Wilanowie. Katalogi portretów wydawane przez Muzeum Narodowe w Warszawie. Warszawa 1967
- Katalog Wien 1976 – Porträtgalerie zur Geschichte Österreichs von 1400 bis 1800. Bearb. Heinz, G.–Schütz, K. Wien 1976
- Kende 1929 – Kende J.: Mányoki Ádám. Művészeti Szalon IV. 1929/7, 4.
- Kneschke – Kneschke E. H.: Neues allgemeines deutsches Adels-Lexikon im Vereine mit mehreren Historikern herausgegeben. I–IX. Leipzig 1859–1870
- König – König, A. B.: Biographisches Lexikon aller Helden und Militärpersonen, welche sich in preussischen Diensten berühmt gemacht haben. Bd. 1–4. Berlin 1788–1791
- Köpeczi–R. Várkonyi 1976 – Köpeczi B.–R. Várkonyi Á.: II. Rákóczi Ferenc. Budapest 1976
- Lázár 1926 – Lázár B.: Mányoki-tanulmányok. Magyar Művészet II. 1926, I. 91–101; II. 463–74.
- Lázár 1927 – Lázár B.: Mányoki-tanulmányok. Magyar Művészet III. 1927, III. 37–7.
- Lázár 1933 – Lázár B.: Mányoki Ádám (1673–1757) élete és művészete. Budapest 1933
- Lázár Forum 1934 – Lázár, B.: Ádám Mányoki ein ungarischer Maler des XVIII. Jahrhunderts. Forum IV. 1934, 168–169.
- Lentz 1757 – Lentz, S.: Becmannus enucleatus suppletus et continuatus oder historisch-genealogische Fürstellung des Hochfürstlichen Hauses Anhalt und der davon abstammenden Markgrafen zu Brandenburg, Herzoge zu Sachsen und Sachsen-Lauenburg. Köthen, Dessau 1757
- Löffler 1982 – Löffler F.: Das alte Dresden. Geschichte seiner Bauten. Leipzig 1982
- Lukinich 1927 – Lukinich I.: Mányoky Ádám levele II. Rákóczi Ferenchez. Magyar Művészet III. 1927, 663–664.
- Magyarországi művészet története, 1970 – A magyarországi művészet története. Szerk. Fülep L., Dercsényi D., Zádor Á. Budapest 1970.<sup>4</sup>
- Malonyay 1905 – Malonyay D.: A magyar képzés úttörői. Budapest 1905
- Mányoki emlékkiállítás 1957 – Mányoki Ádám emlékkiállítás. Budapest, Szépművészeti Múzeum, 1957 (Katalógus: Gerevich Lászlóné)
- Marx 1975 – Marx, H.: Die Gemälde des Louis de Silvestre in der Dresdener Gemäldegalerie. (Ausstellungs- und Bestandskatalog) Dresden 1975
- Marx 1979 – Marx, H.: Vom Residenzschloß ins Stallgebäude am Neumarkt: das Datum des Umzuges der Dresdner Gemäldegalerie. Dresdener Kunstblätter 23. 1979, 44–52.
- Marx 1981 – Marx, H.: Andreas Möller und seine Aufenthalte in Dresden. Sächsische Heimatblätter 1981, Heft 1. 41–48.
- Marx 1983 – Marx, H.: „F. de La Croix pinxit. Varsoviae 1702.“ Das Bildnis des Wolf Dietrich von Beichlingen, eine Neuerwerbung der Dresdener Gemäldegalerie Alte Meister. Sächsische Heimatblätter 1983/2, 94–98.
- Marx 1985 – Marx, H.: Barocke Bildnismalerei in Dresden. Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen, Dresden. Bd. 17. 1985, 51–84.
- Marx Katalog 1985 – Marx, H.: Barocke Bildnismalerei in Dresden. In: Katalog Leipzig, 1985. – Kunst der Bachzeit. Malerei und Zeichnung aus Sammlungen der DDR. Ausstellung, Museum der Bildenden Künste, Leipzig 1985
- Marx 1989/90 – Matthäus Daniel Pöppelmann, der Architekt des dresdner Zwingers. Hrsg. H. Marx. Münster 1989/90
- Marx 1995 – Marx, H.: Hofmaler Augusts des Starken und Augusts III. Ádám Mányoki in Dresden. Dresdener Kunstblätter 39. 1995/96, 173–179.
- Matthäi 1837 – Matthäi, Fr.: Verzeichniss der königlichen sächsischen Gemäldegalerie. Dresden 1837
- Mihalik 1935 – Mihalik S.: A Rákóczi-kor műkincsei. Magyar Iparművészet XXXVIII. 1935, 125–127.
- MNG Régi gyűjteményei 1984 – A Magyar Nemzeti Galéria Régi gyűjteményei. Szerk. Mojzer M. Budapest 1984
- Mojzer 1982 – Mojzer M.: A Magyar Nemzeti Galéria késő reneszánsz és barokk kiállítása. Képek és szobrok. Budapest 1982
- Müller 1895 – Müller G. O.: Vergessene und halbvergessene Dresdner Künstler des vorigen Jahrhunderts. Dresden 1895
- A művészet története Magyarországon 1983 – A művészet története Magyarországon. Szerk.: Aradi N., Feuérné T. R., Galavics G., Marosi E., Németh L. Budapest 1983
- Nyári 1893 – Nyári S.: II. Rákóczi Ferenc arcképe. Vasárnapi Ujság 1893, 226.
- Nyári 1896 – Nyári S.: Régi magyar művészek. Vasárnapi Ujság 1896, 129–132.
- Nyári 1906 – Nyári S.: Kupeczky János és Mányoki Ádám a Szépművészeti Múzeumban. Művészet V. 1906, 250–258.



- Petrovics 1925 – Petrovics E.: Mányoki Ádám Rákóczi-képéhez. Magyar Művészet I. 1925, 3–4.
- Pigler – Pigler A.: A barokk művészet. In: Magyar Művelődéstörténet. Szerk. Domanovszky S. Budapest é. n. IV. 517–564.
- Priesdorff – Priesdorff K.v.: Soldatisches Führertum. Hamburg o. J. Bd. I.
- Pulszky 1897 – Pulszky F.: Magyarország archaeológiája. Budapest 1897
- Rózsa 1976 – Rózsa Gy.: II. Rákóczi Ferenc ikonográfiájához. Irodalomtörténeti Közlemények LXXX. 1976/4, 479–484.
- Singer – Singer, H. W.: Allgemeiner Bildnis-Katalog. Bd. I–XIV. Leipzig 1930–1934
- Sponsel 1906 – Sponsel, J. L.: Fürstenbildnisse aus dem Hause Wettin. Dresden 1906
- Szalatnay 1934 – Szalatnai R.: Mányoki Ádám újraértékelése. Fórum IV. 1934, 145.
- Szendrei 1904 – Szendrei J.: A kassai Rákóczi-ereklye kiállítás. Századok XXXVIII. 1904, 637–653.
- A Szépművészeti Múzeum 1924–1926-ban. In: Az Országos Magyar Szépművészeti Múzeum Évkönyvei 1924–1926. IV. Budapest 1927, 197–217.
- Thieme–Becker – Thieme, Ul.–Becker, F.: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. Bd. I–XXXVII. Leipzig 1908–1950
- Vayer 1978 – Vayer L.: Rákóczi arcképei. In: A II. Rákóczi Ferenc születésének 300. évfordulója alkalmából rendezett tudományos ülésszak előadásai, ELTE Bölcsészettudományi Kar, Budapest, 1978. 186–199.
- Watzdorf 1962 – Watzdorf, E.: Johann Melchior Dinglinger. Berlin 1962
- Wurzbach – Wurzbach C.v.: Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich. Bd. I–LX. Wien 1856–1891
- Ybl 1925 – Ybl E.: Képzőművészet. Budapesti Szemle 200. 1925.

## FÜGGELÉK / ANHANG

1.  
II. ÁGOST, „Erős Ágost” lengyel király és szász választófejedelem (1670–1733)

III. Johann Georg szász választófejedelem és Anna Sophie dán főhercegnő második fia. Bátyja, IV. Johann Georg halála után 1694-ben I. Frigyes néven szász választófejedelem lett. 1697-ben katolizált, s II. Ágost néven lengyel királlyá választották. Felesége 1693-tól Christiane Eberhardine brandenburg-bayreuthi hercegnő volt. Varsóban és Drezdában jelentős építkezéseket folytatott, Drezda az ő uralkodása idején lett reprezentatív barokk uralkodói központ.

*Irodalom:* Marx 1975, 168.

1713

Olaj, vászon 91 x 69 cm (*Biermann* 1914: 90 x 68 cm)  
Egykor Dresden, Residenzschloß. A szász királyi család tulajdonában (Galerie Nr. 108.), majd 1924-től szász állami tulajdonban

Staatsarchiv Dresden, ORD, SchKR Band 23–24. Fol. 83. Quittung Nr. 25. Mányoki 1713. június 10-én, Varsóban kelt számlája: „No 1. Ihro Königl. Majest: selbst eigenes Portrait ... 50 Ducat”.

*Irodalom:* Matthäi 1837, 79. 393. sz. (Mányoki); *Sponsel* 1906, 60–61, 131. sz., 53. tábla (H. Chr. Fehling vagy Mányoki, 1713 körül); *Katalog Darmstadt* 1914, 98. 370. kat. sz. (Mányoki); *Biermann* 1914, I. 38. 56. kép (Mányoki); *Petrovics* 1925, 4. 1. sz. (Mányoki); *Lázár* 1926, I. 99. 9. sz. 100 (Mányoki); *Lázár* 1927, III. 46. 131. sz. (Mányoki); *Lázár* 1933, 21, 119, 137, VII. tábla (Mányoki, 1713); *Watzdorf* 1962, 377/396. jegyzet (Mányoki? 1713 körül); *Marx* 1985, 62, 14. kép (Mányoki, 1713. körül); *Hartmann* 1996, 40. kép (Mányoki vagy H. Chr. Fehling, 1715 körül)

2.  
ALBRECHT FRIEDRICH von Brandenburg-Schwedt-Sonnenburg, örgróf (1672–1731)

Friedrich Wilhelm von Brandenburg („Der Große Kurfürst”) és Dorothea von Holstein-Glücksburg második fia, Christian Ludwig von Brandenburg testvére. 1695-ben altábornagy, 1696-ban a sonnenburgi Johannita-rend nagymestere, 1701-ben a Fekete Sas-rend lovagja. 1703-ban feleségül veszi Maria Dorothea von Kurlandot (1684–1743), Friedrich Kasimir kurlandi herceg lányát. 1706-ban Hátsó-Pomeránia helytartója.

*Irodalom:* Priesdorff 55; Berckenhagen 1958, 95.

1714

Dresdener Gemäldeinventar 1722/28. Lit: B. Inv. Nr.: 1303. „... – Son Altesse Royal Mons. Le Marggraf Albert de Brandenburg – 1E 10Z – 1E 3Z ...”

A leltár felvétele idején Pillnitzben. („Befinden sich dato: Pillnitz”) Korábbi lelőhelye („Geliefert”): „Grün Gewölbe”.

Dresdener Gemäldeinventar „vor 1741” Fol. 45r „Preußische Porträts” Lit: B. Inv. Nr.: 1303. „... – Marggr. Albert zu Brandenburg – B[rustbild] – 1E 10Z – 1E 3Z ...”

A leltár felvétele idején („Befinden sich dato”): „Stall Magazin und Stall Boden”. Korábbi lelőhelye („Geliefert”): „Grün Gewölbe”.

Staatsarchiv Dresden, ORD, SchKR, Band 28. Fol. 82. Quittung Nr. 26. Mányoki 1714. október 12-én Drezdában kelt számlája: „No 2. Ihr. Königl. Hoheit Margraff Albertus ... 18 Ducaten”

*Irodalom:* Lázár 1926, I. 100. 62. sz.; Lázár 1933, 25/2. jegyzet, 36/3. jegyzet (Téves, 1309-es és 1236-os leltári számmal. Mindkettő Maria Dorothea von Kurlandra vonatkozik, a második valószínűleg az 1256-os leltári szám elírása); Buzási 1998, 57. sz.

3.

BESEVALNÉ, született Katarzyna Bielińska  
Jakub Potocki czechrinski sztarosza, később Jean-Victor baron de Besenval francia diplomata (1671–1736) felesége.

*Irodalom:* Hopp 1973, 130

1713

Olaj, vászon 77 x 60 cm  
Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister  
Leltári szám: Mo 2119  
Kiállítva Moritzburgban  
Felirat (az eredeti vászon hátán): „Madame La Starostine Serinska”  
A kép alján középen a drezdai gyűjtemény leltári száma: 1084  
Königl. Garde-Meubles-Verwaltung, Cap. I. B. 96.

Dresdener Gemäldeinventar 1722/28. Lit: A. Inv. Nr.: 1084. „Mangocki – or[iginal] – Mad. la Starosta Sorniska, Mad. Beseval – 1E 8Z – 1E 2Z ...”

A leltár felvétele idején Pillnitzben. („Befinden sich dato: Pillnitz”) Korábbi lelőhelye („Geliefert”): „Ihro Hoheiten Garten”.

Dresdener Gemäldeinventar „vor 1741” Fol. 37v „Pohl. Portraits – Pohl. Dames und Cavalliers” Lit: A. Inv. Nr.: 1084. „Mangocki – or[iginal] – Mad. Beseval la Staroste Sorniska née Bilinska – B[rustbild] – 1E 8Z – 1E 2Z ...”

A leltár felvétele idején Pillnitzben. („Befinden sich dato: Pillnitz”) Korábbi lelőhelye („Geliefert”): „Ihro Hoheiten Garten”.

Staatsarchiv Dresden, ORD, SchKR, Band 23–24. Fol. 81. Quittung Nr. 25. Mányoki 1713. június 10-én Varsóban kelt számlája: „No 11. Ihr Excell: Mad: la Starost: Serinska ... 18 D”

*Irodalom:* Lázár 1926, I. 100. 60. sz.; Lázár 1933, 24–25. XIV/a. tábla (téves, 1086-os leltári számot ad meg); Marx 1985, 82/41. jegyzet; Marx 1995, 179/18. jegyzet



4.

BIBRA, bárónő

Bibra báró, szász udvari főmarsall leánya.

1714 ?

Dresdener Gemäldeinventar 1722/28. Lit: A. Inv. Nr.: 950. „Mangocki – or[iginal] – Oberhofmarschall Baron Bibra Tochter – 1E 9Z – 1E 3Z ...”

A leltár felvétele idején Pillnitzben. („Befinden sich dato: Pillnitz”) Korábbi lelőhelye („Geliefert”): „Ihro Hoheiten Garten”.

Dresdener Gemäldeinventar „vor 1741” Fol. 21r „Sächsische Porträts” Lit: A. Inv. Nr.: 950. „Mangocki – or[iginal] Baronesse Bibra – B[rustbild] – 1E 9Z – 1E 3Z ...”

A leltár felvétele idején Pillnitzben. („Befinden sich dato: Pillnitz”) Korábbi lelőhelye („Geliefert”): „Ihro Hoheiten Garten”.

*Irodalom: Lázár 1933, 25/2. jegyzet*

5.

BIELIŃSKI gróf, lengyel koronamarsall (Franz Bieliński 1683–1766) (?)

1714 körül

Olaj, vászon 76 x 63 cm

Egykor Dresden, Residenzschloß, a szász királyi család tulajdonában

Galerie Nr. 1704

Felirat: (a hátoldalon) „Bielinski Grand Marchall de la Pologne.

Adam de Manyoki Pinx.” (Lázár közlése szerint)

Verein Haus Wettin, Cap. I. C. p. 155. Nr. 12.

Königl. Garde-Meubles-Verwaltung, Cap. I. B. 21.

Dresdener Gemäldeinventar 1722/28. Lit: B. Inv. Nr.: 1332. „... – der Kron Marschall Bielinsky – 1E 10Z – 1E 4Z...”

A leltár felvétele idején Pillnitzben. („Befinden sich dato: Pillnitz”) Korábbi lelőhelye („Geliefert”): „Grün Gewölbe”.

Dresdener Gemäldeinventar „vor 1741” Fol. 36v „Pohl. Portraits – Pohl. Dames und Cavalliers” Lit: B. Inv. Nr.: 1332. „... – der Kron Marschall Bilinska [sic!] – B[rustbild] – 1E 11Z – 1E 4Z ...”

A leltár felvétele idején: („Befinden sich dato”) „Stall Magazin und Stall Boden”. Korábbi lelőhelye („Geliefert”): „Grün Gewölbe”.

*Irodalom: Matthäi 1837, 79. 395. sz. (Mányoki); Wurzbach (16) 1867. 404 (Franz Bielinski portréja); Müller 1895, 138; Petrovics 1925, 4. 9. sz.; Lázár 1926, I. 98, 99. 8. sz.; Thieme-Becker XXIV. 1930, 46; Lázár 1933, 18, 118, VI. tábla (Franz Bielinski portréja); Hopp 1973, 126–127 (Kazimierz Ludwik Bielinski portréja); Buzási 1998, 59. sz. (Franz Bielinski 1714 körül)*

6.

BOSE, „Fräulein”

Cseh származású hölgy.

1714 ?

Dresdener Gemäldeinventar 1722/28. Lit: A. Inv. Nr.: 1050. „Mangocki – or[iginal] – Fr. Bosin aus Bo... – 1E 7Z – 1E 1Z ...”

A leltár felvétele idején Pillnitzben. („Befinden sich dato: Pillnitz”) Korábbi lelőhelye („Geliefert”): „Ihro Hoheiten Garten”.

Dresdener Gemäldeinventar „vor 1741” Fol. 91r „Portraits Insgemein” Lit: A. Inv. Nr.: 1050. „dito [Mangocki] – or[iginal] Fr. Bosin aus Böhmen – B[rustbild] 1E 7Z – 1E 1Z ...”

A leltár felvétele idején Pillnitzben. („Befinden sich dato: Pillnitz”) Korábbi lelőhelye („Geliefert”): „Ihro Hoheiten Garten”.

*Irodalom: Lázár 1933, 25/2. jegyzet*

7.

CHRISTIAN LUDWIG von Brandenburg-Schwedt, őrgrof (1677–1734)

Friedrich Wilhelm von Brandenburg („Der Große Kurfürst”) és Dorothea von Holstein-Glücksburg fia. 1692-től a leydeni egyete-

men tanult, 1694-ben a Johannita-rend tagja lett. 1695-ben megkapta elhunyt bátyja, Karl Philipp gyalogsági ezredét. 1696-ban vezérőrnagy, 1697-ben altábornagy. 1696-tól Halberstadt helytartója, 1728-tól *Dompfropst*. 1701-től a Fekete Sas-rend lovagja. *Irodalom: König, I. 1788. 207–208; Priesdorff 60.*

1714

Olaj, vászon 75,5 x 62,5 cm

Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister

Leltári szám: Mo 1878

Prov.: A szász királyi gyűjteményből

Galerie Nr. 146.

Verein Haus Wettin, Cap. I. B. p. 117. Nr. 7.

Königl. Garde-Meubles-Verwaltung, Cap. I. A. b. 40.

Dresdener Gemäldeinventar, 1722/28. Lit: B. Inv.Nr.: 1304. „... – Son altesse royal Mons. Chretien Louis Marggraf de Brandenb. – 1E 10Z – 1E 3Z ...”

A leltár felvétele idején Pillnitzben. („Befinden sich dato: Pillnitz”) Korábbi lelőhelye („Geliefert”): „Grün Gewölbe”.

Dresdener Gemäldeinventar „vor 1741” Fol. 45r „Preußische Porträts” Lit: B. Inv. Nr.: 1304. „Manjocki (későbbi bejegyzés!) – Christian Ludw. Marggr. zu Brandenburg – B[rustbild] – 1E 10Z – 1E 3Z ...”

A leltár felvétele idején: („Befinden sich dato”) „Stall Magazin und Stall Boden”. Korábbi lelőhelye („Geliefert”): „Grün Gewölbe”.

Staatsarchiv Dresden, ORD, SchKR Band 28. Fol. 82. Quittung Nr. 26. Mányoki 1714. október 12-én, Drezdában kelt számlája: „No 4. Ihr Königl. Hoheit Margr. Christ: Ludw: ... 18 Ducaten”

*Irodalom: Matthäi 1837, 80. 400. sz. (mint Christian Ludwig, Mányoki); Petrovics 1925, 4. 4. sz.; Lázár 1926, I. 99. 12. sz.; (mint Karl Ludwig); Thieme-Becker XXIV. 1930, 46. (mint Karl Ludwig); Lázár 1933, 35–36, XXVII/a. tábla (mint Karl Ludwig); Marx 1985, 82/41. jegyzet (mint Karl Ludwig); Marx 1995, 174, 178/11. jegyzet (mint Christian Ludwig), 179/18. jegyzet; Buzási 1998, 60. sz. (mint Christian Ludwig)*

a) Martin Bernigeroth (1670–1733) rézmetszete Mányoki képe után

Rézmetszet 150 x 96 mm

Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett

Leltári szám: 62–112

Jelzetlen

Felirata: „Christianus Ludovicus, Marggraf zu Brandenburg”

*Irodalom: Singer II. 1930, 223. Nr. 14537.*

8.

„CLEMENT”

1730–1731

Dresdener Gemäldeinventar „vor 1741” Fol. 99r „Portraits Unbekannte” Lit: A. Inv. Nr.: 2218. „dito [Mangocki] – ... – Portrait Clemens – B[rustbild] – ... – ...”

A leltár felvétele idején: („Befinden sich dato”) „Gallerie und dabey befindl. Zimmer”

A kép származása a leltár bejegyzése szerint (Fol. 316r) – „Geliefert” – Mányoki, aki 1731. október 13-án szállította le a drezdai udvarba.

*Irodalom: Lázár 1933, 44/3. jegyzet (itt Klement János Mihálynak, Rákóczi egykori diplomatájának portréjával azonosítja)*

9.

CLEMENT táncosnő (?)

Dresdener Gemäldeinventar 1722/28. Lit: B. Inv. Nr.: 869. „Mangocki – or[iginal] – Fille de Naxis Isle de l’archipel – 3E 12Z – 1E 18Z ...”



A leltár felvétele idején: („Befinden sich dato”) „Türkische Palais”.  
Dresdener Gemäldeinventar „vor 1741” Fol. 130r: „Figuren.” Lit. B. Inv. Nr. 869. „Mangocki – or[iginal] – Fille de Naxis – ... – ...”  
A leltár felvétele idején: („Befinden sich dato”) „Türkische Palais”.

*Publikálatlan adat*

10.  
CLOS, Madame

Dresdener Gemäldeinventar 1722/28. Lit. A. Inv. Nr.: 1105. „Mangocki – cop[ie] – Mad. Closin, Lebensgröße – 4E 6Z – 2E 12Z ...”

A leltár felvétele idején Pillnitzben. („Befinden sich dato: Pillnitz”)

Dresdener Gemäldeinventar „vor 1741” Fol. 22r: „Sächsische Porträts” Lit. A. Inv. Nr. 1105. „Mangocki – cop[ie] – Mad. Closin – L[e]bensgroß] – 4E 6Z – 2E 12Z ...”

A leltár felvétele idején Pillnitzben. („Befinden sich dato: Pillnitz”)

*Irodalom: Lázár 1933, 25/2. jegyzet*

11.  
COSEL, Anna Constanze grófnő, született von Brockdorf (1680–1765)

Von Brockdorf dán ezredes leánya. 1699-ben Adolph Magnus von Hoym báró, szász kabinetminiszter, *Generalakzisendirektor* felesége lett, akitől 1706-ban vált el. 1705-től 1712-ig II. Ágost metresze. 1706-ban birodalmi grófi rangot kapott Cosel előnévvel. 1707-től Pillnitz tulajdonosa volt. 1716-ban kegyvesztett lett, s haláláig a stolpeni erődítmény foglyaként élt. II. Ágosttól született gyermekei: Auguste Constanze (1708–1728), 1725-től H. von Friesen kabinetminiszter felesége; Friderike Alexandrine (1709–1784), 1730-tól Anton Moszyński gróf felesége; Friedrich August, Cosel grófja (1712–1770), gyalogsági ezredes. Gyermekeit Erős Ágost 1724-ben legitimálta és grófi rangra emelte.

*Irodalom: Kneschke II. 1860. 334; ADB IV. 1876. 512.*

Dresdener Gemäldeinventar 1722/28. Lit. A. Inv. Nr.: 1108. „Mangocki – or[iginal] – Die Gräfin Coseln – 4E 9Z – 3E – ...”

A leltár felvétele idején Pillnitzben. („Befinden sich dato: Pillnitz”)

Dresdener Gemäldeinventar „vor 1741” Fol. 22r „Sächsische Porträts” Lit. A. Inv. Nr.: 1108. „Mangocki – or[iginal] – Gräfin Cosel (mit Tobatie<sub>3</sub> Dose) – L[e]bensgroß] – 4E 9Z – 3E – ...”

A leltár felvétele idején Pillnitzben. („Befinden sich dato: Pillnitz”)

*Publikálatlan adat*

12.  
CZARTORYSKA, Konstancja, később Poniatowski hercegnő (1700–1741)

Kazimierz Czartoryski vilniusi kasztellán és Izabella Raciborsko-Morstinowa leánya. 1720-tól Stanislaw Poniatowski herceg, mazoviai palatinus és krakkói kasztellán felesége. Stanislaw August Poniatowski lengyel király anyja.

*Irodalom: Europäische Stammtafeln Bd. II. 1965. Taf. 86; Katalog Warszawa 1967, 145.*

1713

Olaj, vászon 74 x 60 cm

Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister

Leltári szám: Mo 2121

Kiállítva Moritzburgban

Felirat (az eredeti vászon hátán): „Madelle La Prince(sse) Czartoryska”

A kép alján középen a drezdai gyűjtemény leltári száma: 1101

Königl. Garde-Meubles-Verwaltung, Cap. I. Ab. 206.

Dresdener Gemäldeinventar 1722/28. Lit. A. Inv. Nr.: 1101. „Mangocki – or[iginal] – Mademoiselle la Princesse Czartorinska – 1E 8Z – 1E 2Z ...”

A leltár felvétele idején Pillnitzben. („Befinden sich dato: Pillnitz”) Korábbi lelőhelye („Geliefert”): „Ihro Hoheiten Garten”.

Dresdener Gemäldeinventar „vor 1741” Fol. 38r „Pohl. Portraits – Pohl. Dames und Cavalliers” Lit. A. Inv. Nr.: 1101. „Mangocki or[iginal] – La Poniatowska, Princesse Czartorinska – B[rustbild] – 1E 8Z – 1E 2Z ...”

A leltár felvétele idején Pillnitzben. („Befinden sich dato: Pillnitz”) Korábbi lelőhelye („Geliefert”): „Ihro Hoheiten Garten”.

Feltehetően az alábbi forrással azonosítható:

Staatsarchiv Dresden, ORD, SchKR, Band 23–24. Fol. 81. Quittung Nr. 25. Mányoki 1713. június 10-én, Varsóban kelt számlája: „No 6. Ihr Durchl. die Princess: ... 18 Ducat”

*Irodalom: Lázár 1933, 24/1. jegyzet (a drezdai leltárkönyv leltári számát tévesen – 1100 – adja meg); Marx 1985, 82/41. jegyzet; Marx 1995, 179/18. jegyzet*

a) Gruno nevű festő térkép kivágatúra egészített másolata egykor a varsói királyi palota gyűjteményében. A leltár bejegyzése szerint (Fol. 315v) 1731. január 11-én szállította le a képet a drezdai udvarhoz, tehát valószínűleg előző évben festette.

Dresdener Gemäldeinventar „vor 1741” Fol. 35r „Pohl. Portraits” Lit. A. Inv. Nr.: 2099. „Gruno – cop[ie] – dito [La Poniatowska Princesse Czartorinska] – K[niestück] – ...”

A leltár felvétele idején Lengyelországban. („Befinden sich dato: Pohlen”)

Staatsarchiv Dresden, Inventarium ... zu Warschau, 1739. Fol. 382. „Sieben und Vierzig Portrait von Dames in Knie-Stück...” „16. M<sup>de</sup> Poniatowska Princ. Lubomirska [sic!] ... 2099”

*Publikálatlan adat*

13.

DIESKAU, „Fräulein”

Feltehetően Loß főmarsall feleségének, Sophie Dieskau-nak a testvére.

1715

Dresdener Gemäldeinventar 1722/28. Lit. A. Inv. Nr.: 960/a. „Mangocki – or[iginal] – Fr[ä]l. Dieskau – 1E 7Z – 1E 1Z ...”

A leltár felvétele idején Pillnitzben. („Befinden sich dato: Pillnitz”) Korábbi lelőhelye („Geliefert”): „Ihro Hoheiten Garten”.

Dresdener Gemäldeinventar „vor 1741” Fol. 21r „Sächsische Porträts” Lit. A. Inv. Nr.: 960/b. [sic!] „Mangocki – or[iginal] Fr[ä]l. Dieskau die ander. – B[rustbild] – 1E 7Z – 1E 1Z ...”

A leltár felvétele idején Pillnitzben. („Befinden sich dato: Pillnitz”)

Staatsarchiv Dresden, ORD, SchKR, Band 31. Fol. 43. Quittung Nr. 11. Mányoki 1715. október 18-án Lipcsében kelt számlája: „5. Die andere fr[ä]yl Diskaun” (100 Th)

*Irodalom: Lázár 1933, 33/3. jegyzet (Keveri testvére portréjával.)*

14.

DIESKAU, Sophie (később von Loß)

II. Ágost metresze. Később Wladislaw (?) von Loß főmarsall felesége.

*Irodalom: Lázár 1933, 33; Marx 1975, 168.*

1715

Dresdener Gemäldeinventar 1722/28. Lit. A. Inv. Nr.: 993. „.... – or[iginal] – Fr[ä]l. Dieskau – 1E 9Z – 1E 3Z ...”



A leltár felvétele idején Pillnitzben. („Befinden sich dato: Pillnitz”) Korábbi lelőhelye („Geliefert”): „Ihro Hoheiten Garten”. A kép az „1741 előtti” leltárban nem szerepel.

Staatsarchiv Dresden, ORD, SchKR Band 31. Fol. 43. Quittung Nr. 11. Mányoki 1715. október 18-án Lipcsében kelt számlája: „No 3. Die freyl. Diskaun (100 Th)”

Publikálatlan adat

15.  
DIESKAU, Sophie (később von Loß)

1715  
Dresdener Gemäldeinventar 1722/28. Lit: A. Inv. Nr.: 995. „Mangocki – or[iginal] – Frl. Dieskau, die älteste – 1E 9Z 1E 3Z ...”  
A leltár felvétele idején Pillnitzben. („Befinden sich dato: Pillnitz”) Korábbi lelőhelye („Geliefert”): „Ihro Hoheiten Garten”.  
Dresdener Gemäldeinventar „vor 1741” Fol. 21r: „Sächsische Porträts” Lit: A. Inv. Nr. 995. „Mangocki – or[iginal] – Frl. v. Dieskau die älteste – B[rustbild] – 1E 9Z – 1E 3Z ...”  
A leltár felvétele idején Pillnitzben. („Befinden sich dato: Pillnitz”)

Staatsarchiv Dresden, ORD, SchKR Band 31. Fol. 43. Quittung Nr. 11. Mányoki 1715. október 18-án Lipcsében kelt számlája: „No 4. noch ein mahl die freyl Diskaun mitt händen (100 Th)”

*Irodalom:* Lázár 1933, 33/3. jegyzet (Keveri testvére portréjával.)

16.  
DÖNHOF, Maria Magdalena, született Bielińska grófnő (?–1730)  
Bogislav Ernst Dönhoff gróf, szász főkamrás és Generalfeldzeugmeister felesége, majd 1714–1719 között Erős Ágost Maitresse en titre. 1719-ben Georg Ignaz Lubomirski herceg felesége lett.  
*Irodalom:* Berckenhagen 1958, 113; Berckenhagen 1966, 168–169.

Dresdener Gemäldeinventar 1722/28. Lit: A. Inv. Nr.: 1081. „Mangocki – or[iginal] Gräfin Dönhofin – 3E 17Z – 3E – ...”  
A leltár felvétele idején Pillnitzben. („Befinden sich dato: Pillnitz”)  
Dresdener Gemäldeinventar „vor 1741” Fol. 37v „Pohl. Portraits – Pohl. Dames und Cavaliers” Lit: A. Inv. Nr. 1081. „Mangocki – or[iginal] – Gräfin Dönhoff – L[ebensgroß] – 3E 17Z – 3E – ...”  
A leltár felvétele idején Pillnitzben. („Befinden sich dato: Pillnitz”)

Publikálatlan adat

17.  
DÖNHOF, Maria Magdalena, született Bielińska grófnő (?–1730)

1713  
Olaj, vászon 75 x 60 cm  
Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister  
Leltári szám: S 1376  
Felirat (az eredeti vászon hátán): „11” „Madam La Comtesse Dönhoff Anó 1713”  
A kép alján középen a drezdai gyűjtemény leltári száma: 1083

Dresdener Gemäldeinventar 1722/28. Lit: A. Inv. Nr.: 1083. „Mangocki – or[iginal] – Mad. la Comtesse Dönhoff – 1E 8Z – 1E 2Z ...”  
A leltár felvétele idején Pillnitzben. („Befinden sich dato: Pillnitz”) Korábbi lelőhelye („Geliefert”): „Ihro Hoheiten Garten”.

Dresdener Gemäldeinventar „vor 1741” Fol. 37v „Pohl. Portraits – Pohl. Dames und Cavaliers” Lit: A. Nr.: 1083. „Mangocki – or[iginal] – Gräfin Dönhoff (!), blau<sub>3</sub> Band um Hals – B[rustbild] – 1E 8Z – 1E 2Z ...”  
A leltár felvétele idején Pillnitzben. („Befinden sich dato: Pillnitz”) Korábbi lelőhelye („Geliefert”): „Ihro Hoheiten Garten”.

Staatsarchiv Dresden, ORD, SchKR, Band 23–24. Fol. 81. Quittung Nr. 25. Mányoki 1713. június 10-én, Varsóban kelt számlája: „No 7. Ihr Excellence die Gräfin Dönhoff ... 18 D”

*Irodalom:* Lázár 1926, I. 100. 58. sz. (a számlát említi téves adatokkal); Lázár 1933, 33, 127, XXIV/b. tábla; Marx 1985, 82/41. jegyzet, 22. kép; Katalog Dresden 1987, 123. 391. sz.; Marx 1995, 179/18. jegyzet

18.  
DÖNHOF, Maria Magdalena, született Bielińska grófnő (?–1730)

Dresdener Gemäldeinventar 1722/28. Lit: A. Inv. Nr.: 1090. „Mangocki – or[iginal] – Gräfin Dönhofin – 2E 12 Z – 2E – ...”  
A leltár felvétele idején Pillnitzben. („Befinden sich dato: Pillnitz”)  
Dresdener Gemäldeinventar „vor 1741” Fol. 37v „Pohl. Portraits – Pohl. Dames und Cavaliers” Lit: A. Inv. Nr. 1090. „Mangocki – or[iginal] – dito [Gräfin Dönhoff] mit Papagey – K[niebild] – 2E 6Z – 2E – ...”  
A leltár felvétele idején Pillnitzben. („Befinden sich dato: Pillnitz”)

*Irodalom:* Lázár 1933, 33/1. jegyzet

19.  
ELEONORA MAGDALENA császárné (1655–1720)  
Philipp-Wilhelm von Pfalz-Neuburg és Elisabeth Amalia von Hessen-Darmstadt legidősebb leánya. 1676-ban lett I. Lipót császár, magyar király harmadik felesége.  
*Irodalom:* Katalog Wien 1976, 245.

Dresdener Gemäldeinventar 1722/28. Lit: A. Inv. Nr.: 1130. „Mangocki – cop[ie] – Kayser Leopoldi Gemahlin, itzo lebensgr. – 2E 12Z – 2E 6Z ...”  
A leltár felvétele idején („Befinden sich dato”): Flemmings Palais.  
Dresdener Gemäldeinventar „vor 1741” Fol. 31v „Kayserl. Portraits” Lit: A. Inv. Nr. 1130. „... – cop[ie] – dessen [Leopoldus I.] Gemahlin Eleonora Maria Theresia [sic!] – L[ebensgroß] – ... – ...”  
A leltár felvétele idején Pillnitzben. („Befinden sich dato: Pillnitz”)

Publikálatlan adat

20.  
ELISABETH CHRISTINE von Braunschweig-Wolfenbüttel (1691–1750), császárné  
Ludwig Rudolph von Braunschweig-Wolfenbüttel leánya, 1708-tól VI. Károly császár és magyar király felesége.  
*Irodalom:* Katalog Wien 1976, 164.

1730–1731  
Dresdener Gemäldeinventar „vor 1741” Fol. 32r „Kayserl. Portraits” Lit: A. Inv. Nr.: 2213. „Mangocki – ... – Christiana Carl VI. Gemahlin – B[rustbild] – ... – ...”  
A leltár felvétele idején Pillnitzben. („Befinden sich dato: Pillnitz”)  
A kép származása a leltár bejegyzése szerint (Fol. 316r) – „Geliefert” – Mányoki, aki 1731. október 13-án szállította le a drezdai udvarba.  
Feltehetően erre a képre utal Hagedorn Mányokiról szóló életrajzában.



*Irodalom: Hagedorn 1755, 260; Lázár 1933, 50/3. jegyzet (A képet az 1723-as bécsi tartózkodás idejére teszi.)*

21.

I. FRIGYES VILMOS porosz király (1688–1740)

Apja, I. Frigyes (1657–1713) halálát követően 1713-tól porosz király. 1706-ban feleségül vette Sophie Dorothea von Hannover hercegnőt (1687–1757).

*Irodalom: Berckenhagen 1958, 135.*

1714

Olaj, vászon 80 x 64 cm

Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister

Leltári szám: Mo 2107

Prov.: A szász királyi gyűjteményből

Königl. Garde-Meubles-Verwaltung, Cap. I. Ab. 211.

Dresdener Gemäldeinventar 1722/28. Lit: B. Inv. Nr.: 1302. „... – Ihr Maj. der König in Preußen Frid. Wilhelm – 1E 10Z – 1E 3Z ...”

A leltár felvétele idején Pillnitzben. („Befinden sich dato: Pillnitz”) Korábbi lelőhelye („Geliefert”): „Grün Gewölbe”.

Dresdener Gemäldeinventar „vor 1741” Fol. 45v „Preußische Porträts” Lit: B. Inv. Nr.: 1302. „... – Friedr. Wilhelm König in Preußen – B[rustbild] – 1E 10Z – 1E 3Z ...”

A leltár felvétele idején: („Befinden sich dato”) „Stall Magazin und Stall Boden”. Korábbi lelőhelye („Geliefert”): „Grün Gewölbe”.

Staatsarchiv Dresden, ORD, SchKR, Band 28. Fol. 82. Quittung Nr. 26. Mányoki 1714. október 12-én, Drezdában kelt számlája: „No 1. Ihr Königl. Majest. von Preußen ... 18 Ducaten”

*Irodalom: Petrovics 1925, 4. 7. sz.; Lázár 1926, I. 99. 15. sz.; Lázár 1933, 35, 114, XXVI. tábla; Hopp 1973, 131; Marx 1985, 82/41. jegyzet; Marx 1995, 174, 178/10. jegyzet, 179/18. jegyzet; Buzási 1998, 63. sz.*

22.

HENRIETTE AGNES von Anhalt-Dessau, hercegnő (1674–1729)

Szászország és Westfalia hercegnője. Johann Georg II. von Anhalt-Dessau és Henriette Catharina von Nassau-Oranien leánya, Maria Eleonora, Johanna Charlotte és Leopold von Anhalt-Dessau testvére.

*Irodalom: Lentz 1757, Theil II. 434; Berckenhagen 1958, 142.*

1714

Olaj, vászon 73,5 x 60 cm

Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister

Leltári szám: Mo 1876

Prov.: A szász királyi gyűjteményből

Verein Haus Wettin, Cap. I. B. p. 121. Nr. 22.

Königl. Garde-Meubles-Verwaltung, Cap. I. A. b. 4.

Dresdener Gemäldeinventar 1722/28. Lit: A. Inv. Nr.: 1235. „Mangocki – or[iginal] – Mad. la Princesse d’Anhalt Dessau – 1E 10Z – 1E 3Z ...”

A leltár felvétele idején Pillnitzben. („Befinden sich dato: Pillnitz”)

A kép az „1741 előtti” leltárban nem szerepel.

Staatsarchiv Dresden, ORD, SchKR Band 28. Fol. 82. Quittung Nr. 26. Mányoki 1714. október 12-én, Drezdában kelt számlája: „No 8. Ihr. Hochfürstl Durchl. die Princesse Henriette zu Dessau ... 18 Ducaten”

*Irodalom: Petrovics 1925, 4. 3. sz.; Lázár 1926, I. 99. 11. sz.; Thieme-Becker XXIV. 1930, 46; Lázár 1933, 36–37, XXVIII/b. tábla; Marx 1985, 82/41. jegyzet; Marx 1995, 174, 178/12. jegyzet (1710–1712 körül), 179/18. jegyzet; Katalog Dessau 1997, 220. I. 54. kat. sz (1710/12 körül); Buzási 1998, 64. sz. (1714)*

23.

JALOWICZKA, született Bielińska grófnő

Dönhoff grófnő testvére.

1713 ?

Olaj, vászon 79 x 63 cm

Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister

Leltári szám: Mo 2120

Kiállítva Moritzburgban

Felirat (az eredeti vászon hátán, valószínűleg a kép készítésénél későbbi írással): „Jalowiska” „12”

A kép alján közepén a drezdai gyűjtemény leltári száma: 1065

Königl. Garde-Meubles-Verwaltung, Cap. I. B. 99.

Dresdener Gemäldeinventar 1722/28. Lit: A. Inv. Nr.: 1065. „Mangocki – or[iginal] – Mad. de Dönhoffin Schwester Brustbild – 1E 8Z – 1E 2Z ...”

A leltár felvétele idején Pillnitzben. („Befinden sich dato: Pillnitz”) Korábbi lelőhelye („Geliefert”): „Ihro Hoheiten Garten”.

Dresdener Gemäldeinventar „vor 1741” Fol. 36r „Pohl. Portraits – Pohl. Dames und Cavaliers” Lit: A. Inv. Nr.: 1065. „Mangocki – or[iginal] – La Jalowiczka der Dähnhofin Schwester – B[rustbild] – 1E 8Z – 1E 2Z ...”

A leltár felvétele idején Pillnitzben. („Befinden sich dato: Pillnitz”) Korábbi lelőhelye („Geliefert”): „Ihro Hoheiten Garten”.

*Irodalom: Lázár 1933, 33/1. jegyzet (Jalowitzné, a képet nem tudta azonosítani); Marx 1985, 82/41. jegyzet („Madame” Panowiska, az ábrázolt hibás azonosítása miatt a képet nem hozta összefüggésbe a leltárkönyvekben szereplő adattal); Marx 1995, 179/18. jegyzet („Madame Panowiska”, valamint az előzőek)*

24.

JOHANNA CHARLOTTE von Anhalt-Dessau, hercegnő (1682–1750)

Johann Georg II. von Anhalt-Dessau és Henriette Catharina von Nassau-Oranien leánya, Leopold von Anhalt Dessau, Maria Eleonora valamint Henriette Agnes von Anhalt-Dessau testvére. 1699-től Philipp Wilhelm von Brandenburg-Schwedt (1669–1711) felesége. Férje halálát követően főként Berlinben élt. 1729-ben herfordi apátnő lett.

*Irodalom: Lentz 1757, Theil II. 434; Berckenhagen 1958, 145.*

1715 ?

Olaj, vászon (ovális forma, feltehetően eredetileg szögletes)

Egykor a szász királyi gyűjteményben

Dresdener Gemäldeinventar 1722/28. Lit: A. Inv. Nr.: 1255. „Mangocki – or[iginal] – Marggraf Philippi von Brandenburg Gemahlin – 1E 9Z – 1E 2Z ...”

A leltár felvétele idején Pillnitzben. („Befinden sich dato: Pillnitz”)

Dresdener Gemäldeinventar „vor 1741” Fol. 45r „Preußische Porträts” Lit: A. Inv. Nr.: 1255. „Mangocki – or[iginal] – Marggr. Philippi zu Brandenb. Gemahlin – B[rustbild] – 1E 9Z – 1E 2Z ...”

A leltár felvétele idején Pillnitzben. („Befinden sich dato: Pillnitz”)

*Irodalom: Petrovics 1925, 4. 10. sz. (mint Philipp örgróf neje); Lázár 1926, I. 99. 17. sz. (mint Fülöp örgróf neje); Lázár 1933, 35–36, 131, XXVII/b. tábla (mint Filippina örgrófnő, Károly Lajos brandenburgi örgróf neje) 36/2. jegyzet*

a) Mányoki képének részletazonos 18. századi másolata

Felirat: (jobbra fent) „CCIIIX. Johanna Charlotta Marg=graf Philip Wilhelms zu Brandenb. Gemahlin.”

Gerd Bartoschek (Staatliche Schlösser und Gärten Potsdam-Sanssouci) fotóarchívuma.



25.  
JOHANNA CHARLOTTE von Anhalt-Dessau, hercegnő (1682–1750)

1714  
Olaj, vászon 76,2×62 cm  
Egykor a szász királyi gyűjteményben

Dresdener Gemäldeinventar 1722/28. Lit: B. Inv. Nr.: 1307. „... – ... – Marggraf Philippi zu Brandenburg Gemahlin – 1E 10Z – 1E 3Z ...”

A leltár felvétele idején Pillnitzben. („Befinden sich dato: Pillnitz”) Korábbi lelőhelye („Geliefert”): „Grün Gewölbe”.

Dresdener Gemäldeinventar „vor 1741” Fol. 45v „Preußische Porträts” Lit: B. Inv. Nr.: 1307. „Manyocki (későbbi bejegyzés) – or[iginal] – dito [Marggr. Philippi zu Brandenb. Gemahlin] – B[rustbild] – 1E 10Z – 1E 3Z ...”

A leltár felvétele idején Pillnitzben. („Befinden sich dato: Pillnitz”) Korábbi lelőhelye („Geliefert”): „Grün Gewölbe”.

Staatsarchiv Dresden, ORD, SchKR, Band 28. Fol. 82. Quittung Nr. 26. Mányoki 1714. október 12-én Drezdában kelt számlája: „No 5. Ihr Königl. Hoheit die fr. Margräffin Philipp...18 Ducat”

*Irodalom:* Lázár 1933, 32, 131, XXII/a. tábla. (Cosel grófnő portréjaként); *Berckenhagen, E.*: Nachträge zum *Œuvre Antoine Pesne*. Zeitschrift für Kunstwissenschaft XIV. 1960, 194. 62. A. a. (Cosel grófnő portréjaként, mint Pesne), *Czok* 1988, 257. kép (Cosel grófnő portréjaként, mint Mányoki vagy Silvestre 1711 körül [!]) *Czok* 1989, 15. kép (Cosel grófnő portréjaként, mint Mányoki 1711 körül [!]); *Buzási* 1998, 67. sz. (Johanna Charlotte von Anhalt-Dessau)

26.  
I. JÓZSEF császár, magyar király (1678–1711)

I. Lipót császár és Eleonora Magdalena von Pfalz-Neuburg idősebb fia. 1687-ben magyar királlyá, 1690-ben pedig római királlyá koronázták. 1705-ben német-római császár és cseh király lett. 1699-ben feleségül vette Wilhelmine Amalia von Braunschweig-Lüneburg hercegnőt.

*Irodalom:* Katalog Wien 1976, 162.

Dresdener Gemäldeinventar 1722/28. Lit: A. Inv. Nr.: 1127. „Mangocki – cop[ie] – Kayser Josephus – 2E 12Z – 2E 10Z ...”

A leltár felvétele idején („Befinden sich dato”): Flemmings Palais.

Dresdener Gemäldeinventar „vor 1741” Fol. 31v „Kayserl. Portraits” Lit: A. Inv. Nr. 1127. „... – cop[ie] – Josephus I. – K[niebild] – ... – ...”

A leltár felvétele idején („Befinden sich dato”): „Untere Stall-Zimmer auch Gallerien”.

*Irodalom:* Buzási 1998, 108/216. jegyzet

27.  
VI. (III.) KÁROLY császár, magyar király (1685–1740)

I. Lipót császár, magyar király és Eleonora von Pfalz-Neuburg fia. 1711-től császár, 1712-től magyar király. 1708-tól felesége volt Elisabeth Christine von Braunschweig-Wolfenbüttel.

*Irodalom:* Katalog Wien 1976, 164–165.

Dresdener Gemäldeinventar 1722/28. Lit: A. Inv. Nr.: 1128. „Mangocki – cop[ie] – Kayser Carl VI – 2E 12Z – 2E 6Z ...”

A leltár felvétele idején („Befinden sich dato”): Flemmings Palais.

Dresdener Gemäldeinventar „vor 1741” Fol. 31v „Kayserl. Portraits” Lit: A. Inv. Nr. 1128. „... – cop[ie] – Carolus VI – K[niebild] – ... – ...”

A leltár felvétele idején („Befinden sich dato”): „Untere Stall-Zimmer auch Gallerien”.

*Irodalom:* Buzási 1998, 108/216. jegyzet

28.  
VI. (III.) KÁROLY császár, magyar király (1685–1740)

1731  
Egykor Drezdában, a szász királyi család tulajdonában

Dresdener Gemäldeinventar „vor 1741” Fol. 31v „Kayserl. Portraits” Lit: A. Inv. Nr.: 2215. „Mangocki – ... – Carolus VI – B[rustbild] – ... – ...”

A leltár felvétele idején: („Befinden sich dato”) „Stall Magazin und Stall Boden”.

A kép származása a leltár bejegyzése szerint (Fol. 316r) – „Geliefert” – Mányoki, aki 1731. október 13-án szállította le a drezdai udvarba.

*Irodalom:* Petrovics 1925, 4. 6. sz.; Lázár 1926, I. 99. 14. sz.; Lázár 1933, 50, 138, XLVI. tábla (Lázár a képet 1723-ra datálja, a leltárban szereplő képpel nem hozza összefüggésbe.)

29.  
KNORR „Fräulein”

1715 ?  
Dresdener Gemäldeinventar 1722/28. Lit: A. Inv. Nr.: 1049. „Mangocki – or[iginal] – Fr. Knörrin – 1E 7Z – 1E 1Z ...”  
A leltár felvétele idején Pillnitzben. („Befinden sich dato: Pillnitz”) Korábbi lelőhelye („Geliefert”): „Ihro Hoheiten Garten”.

Dresdener Gemäldeinventar „vor 1741” Fol. 91r: „Portraits Insgemein” Lit: A. Inv. Nr. 1049. „dito [Mangocki] – or[iginal] – Fr. Knörrin ausser Reich – B[rustbild] – 1E 7Z – 1E 1Z ...”

A leltár felvétele idején Pillnitzben. („Befinden sich dato: Pillnitz”) Korábbi lelőhelye („Geliefert”): „Ihro Hoheiten Garten”.

*Irodalom:* Lázár 1933. 25/2. jegyzet

30.  
KOLOWRATH grófnő, „die jüngere”

Dresdener Gemäldeinventar 1722/28. Lit: A. Inv. Nr.: 1023. „Mangocki – or[iginal] – die jüngere Gräfin Colofrat – 1E 7Z – 1E 2Z ...”

A leltár felvétele idején Pillnitzben. („Befinden sich dato: Pillnitz”) Korábbi lelőhelye („Geliefert”): „Ihro Hoheiten Garten”.

Dresdener Gemäldeinventar „vor 1741” Fol. 91r: „Portraits Insgemein” Lit: A. Inv. Nr. 1023. „dito [Mangocki] – or[iginal] – Gräfin Colofrat – B[rustbild] – 1E 7Z – 1E 2Z ...”

A leltár felvétele idején Pillnitzben. („Befinden sich dato: Pillnitz”)

*Irodalom:* Marx 1985, 82/41. jegyzet; Marx 1995, 179/18. jegyzet

31.  
LEOPOLD von Anhalt-Dessau, herceg (1676–1747)  
„Der alte Dessauer”. Johann Georg II. von Anhalt-Dessau és Henriette Catharina von Nassau-Oranien fia. 1693–1695 között Itáliában járt. 1695–1697 között a hollandiai hadjáratban vett részt. 1698-ban lett az Anhalt-Dessau-i hercegség ura, 1701-ben Magdeburg kormányzója. 1704-ben részt vett a höchstädti csatában, 1705–1707 között az észak-itáliai hadjáratban. 1712-ben tábornagy lett. 1715-ben részt vett Stralsund ostromában és Rügen elfoglalásában, 1734-ben a rajnai hadjáratban. 1742-ben Felső-Szilézia főparancsnoka. 1703-tól a Fekete Sas-rend birtokosa. Felesége 1698-tól Anna Luise Föhse, egy dessaui gyógyszerész lánya.

*Irodalom:* Berckenhagen 1958, 154.

1714  
Olaj, vászon 73 x 60 cm  
Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister



Leltári szám: Mo 1877

Kiállítva Museum Schloß Mosigkau, Kulturstiftung Dessau Wörlitz

Felirat és szignatúra (az eredeti vászon hátoldalán): „Son Altesse (?) Serenissime (?) Mareschal: Leopold Prince v Anhalt Dessau” „de Manyoki pinxit 1714”

Prov.: A százsz királyi gyűjteményből

Verein Haus Wettin, Cap. I. B. p. 121. Nr. 20.

Königl. Garde-Meubles-Verwaltung, Cap. I. A. b. 3.

Dresdener Gemäldeinventar 1722/28. Lit: B. Inv. Nr.: 1305. „... – Son alt. Ser. Mons Leopold Prince d’Anhalt Dessau – 1E 10Z – 1E 3Z (?) ...”

A leltár felvétele idején Pillnitzben. („Befinden sich dato: Pillnitz”) Korábbi lelőhelye („Geliefert”): „Grün Gewölbe”.

Dresdener Gemäldeinventar „vor 1741” Fol. 86v „Anhalt Dessausche (?) Portr.” Lit: B. Inv. Nr.: 1305. „... – ... – Leopold Prince d’Anhalt Dessau – B[rustbild] – 1E 10Z – 1E 3Z ...”

A leltár felvétele idején: („Befinden sich dato”) „Stall Magazin und Stall Boden”. Korábbi lelőhelye („Geliefert”): „Grün Gewölbe”.

Staatsarchiv Dresden, ORD, SchKR, Band 28. Fol. 82. Quittung Nr. 26. Manyoki 1714. október 12-én Drezdában kelt számlája: „No 6. Ihr Hochfürstl Durchl. der fürst zu Anhalt Dessau ... 18 Ducat”

*Irodalom:* Lázár 1926, I. 99. 32. sz.; Marx 1985, 82/41. jegyzet; Marx 1995, 178/12. jegyzet, 179/18. jegyzet; Katalog Dessau 1997, 202–203. I. 16. kat. sz.; Buzási 1998, 68. sz.

a) 1714

Olaj, vászon 76 x 61 cm

Dessau, Anhaltische Gemäldegalerie

Inv. Nr.: 146

Jelezve: (jobbra közepen) „A. Manyo.../ pingi (?) 171...”

Felirat: (hátoldalon) „I. M. V. XI.” „Leopoldus Fürst zu Anhalt” (vakkereten, cédulán) „Eigentum der Anhaltischen Gemäldegalerie: Adam Manyocki, Leopold v. Anhalt-Dessau. Inv. Nr. B. 40.” (vakkereten, cédulán, cirill betűvel) „G. E. Reszt No. 97400r”

Prov.: A dessau Anhaltische Gemäldegalerie gyűjteményéből. (B. 40.) Vétel 1927-ben Berlinben

A hátoldalon egy koronás régi leltári cédulán: 355. sz.

*Irodalom:* Auktion Henrici, Berlin, 16. Mai 1927. Auktionskatalog CXIX. 112. kat. sz. képpel; Grote 1929, 146. sz.; Thieme-Becker XXIV. 1930, 46; Lázár 1933, 36, 114, 120, XXVIII/a. tábla; Fuhse 1933, I. Heft 2. 6; Katalog Berlin 1936, 48; Harksen 1970, 10. 1. sz.; Harksen 1976, 32; Katalog Dessau 1997, 202. I. 14. kat. sz.; Buzási 1998, 69. sz.

32.

I. LIPÓT császár, magyar király (1640–1705)

III. Ferdinánd és Mária spanyol infánsnő fia. 1655-ben magyar, 1656-ban cseh királlyá koronázták. 1658-ban német-római császár lett. Első felesége 1666-tól Margarita Teresa infánsnő, második felesége 1673-tól Claudia Felicitas főhercegnő, harmadik felesége 1676-tól Eleonora Magdalena von Pfalz-Neuburg volt.

*Irodalom:* Katalog Wien 1976, 153–154.

Dresdener Gemäldeinventar 1722/28. Lit: A. Inv. Nr.: 1129. „Mangocki – cop[ie] – Kayser Leopoldus – 2E 12Z – 2E 6Z ...”

A leltár felvétele idején („Befinden sich dato”): Flemmings Palais.

Dresdener Gemäldeinventar „vor 1741” Fol. 31v „Kayserl. Portraits” Lit: A. Inv. Nr. 1129. „... – cop[ie] – Leopoldus I – K[niestück] – ... – ...”

A leltár felvétele idején („Befinden sich dato”): „Untere Stall-Zimmer auch Gallerien”.

*Irodalom:* Buzási 1998, 108/216. jegyzet

33.

LOUFFSIN, Madame

A meve-i sztarosza felesége.

1713 ?

Dresdener Gemäldeinventar 1722/28. Lit: A. Inv. Nr.: 1082. „Mangocki – or[iginal] – Mad. la Starossine de Meve – 1E 8Z – 1E 2Z ...”

A leltár felvétele idején Pillnitzben. („Befinden sich dato: Pillnitz”) Korábbi lelőhelye („Geliefert”): „Ihro Hoheiten Garten”.

Dresdener Gemäldeinventar „vor 1741” Fol. 37v „Pohl. Portraits – Pohl. Dames und Cavalliers” Lit: A. Inv. Nr. 1082. „Mangocki – or[iginal] – Mad. Louffsine, Starostine de Meve – B[rustbild] – 1E 8Z – 1E 2Z ...”

A leltár felvétele idején Pillnitzben. („Befinden sich dato: Pillnitz”) Korábbi lelőhelye („Geliefert”): „Ihro Hoheiten Garten”.

*Irodalom:* Lázár 1933, 24/1. jegyzet (Louffsiné portréjaként.)

a) Gruno nevű festő térkép kivágatúra egészített másolata egykor a varsói királyi palota gyűjteményében. A leltár bejegyzése szerint (Fol. 315v) a festő 1731. január 30-án szállította le a képet a drezdai udvarhoz.

Dresdener Gemäldeinventar „vor 1741” Fol. 37v „Pohl. Portraits” Lit: A. Inv. Nr.: 2101. „Gruno – cop[ie] – dito [Mad. Louffsine, Starostine de Meve] – K[niestück] – ...”

A leltár felvétele idején Lengyelországban. („Befinden sich dato: Pohlen”)

Staatsarchiv Dresden, Inventarium ... zu Warschau, 1739. Fol. 382. „Sieben und Vierzig Portrait von Dames in Knie-Stück...” „18. La De Meube Lowczina ... 2101”

*Publikálatlan adat*

34.

LOSS, Sophie, született Dieskau

II. Ágost egyik metresze, Wladislaw Loß lengyel vajda és kincstárnok felesége.

*Irodalom:* Berckenhagen 1958, 157; Marx 1975, 168.

1714 ?

Dresdener Gemäldeinventar 1722/28. Lit: A. Inv. Nr.: 960/b. „Mangocki – or[iginal] – Fr. Hoffmarsch. v. Loß – 1E 7Z – 1E 1Z ...”

A leltár felvétele idején Pillnitzben. („Befinden sich dato: Pillnitz”) Korábbi lelőhelye („Geliefert”): „Ihro Hoheiten Garten”.

Dresdener Gemäldeinventar „vor 1741” Fol. 21r „Sächsische Porträts” Lit: A. Inv. Nr.: 960/a. [sic!] „Mangocki – or[iginal] – Mad. de Los, née de Dieskau – B[rustbild] – 1E 7Z – 1E 2Z ...”

A leltár felvétele idején Pillnitzben. („Befinden sich dato: Pillnitz”)

*Irodalom:* Lázár 1933, 33, valamint 3. jegyzet

35.

LÖBEN, Johanna Viktoria von, grófnő „Gräfin von Sachsen” (1699–1747)

Ferdinand Adolf von Löben leánya. 1714-ben feleségül ment II. Ágost és Königsmarck Aurora törvénytelen fiához, Moritz Graf von Sachsen-hez. A gróf 1721-ben elvált tőle.

*Irodalom:* Europäische Stammtafeln, N.F. Bd. III/2. 1983, Taf. 228/a.

1715

Dresdener Gemäldeinventar 1722/28. Lit: A. Inv. Nr.: 952.

„Mangocki – or[iginal] – Gräfin von Sachsen – 1E 9Z – 1E 3Z ...”

A leltár felvétele idején Pillnitzben. („Befinden sich dato: Pillnitz”) Korábbi lelőhelye („Geliefert”): „Ihro Hoheiten Garten”.



Dresdener Gemäldeinventar „vor 1741” Fol. 21r: „Sächsische Portraits” Lit: A. Inv. Nr. 952. „dito [Mangocki] – or[iginal] – Gräfin von Sachsen – B[rustbild] – 1E 9Z – 1E 3Z ...”  
A leltár felvétele idején Pillnitzben. („Befinden sich dato: Pillnitz”) Korábbi lelőhelye („Geliefert”): „Ihro Hoheiten Garten”.

Staatsarchiv Dresden, ORD, SchKR Band 31. Fol. 43. Quittung Nr. 11. Mányoki 1715. október 18-án Lipcsében kelt számlája: „No 1. Die Gräfin von Sachsen” (100 Th)

*Irodalom:* Lázár 1933, 25/2. jegyzet. (Szász grófnőként említi az „1741 előtti” leltár alapján, a 951. szám alatt, de az ábrázoltat nem határozza meg. A forrást nem ismeri.)

36.  
LUBOMIRSKI herceg

1713–1715 k.  
Olaj, vászon (ovális meliképből utóbb térdképpé egészítve)  
Egykor Dresden, Residenzschloß

*Forrás:* MNG Fotótár 2053. számú archív fotó, a budapesti Szépművészeti Múzeum fotóarchívumából. Meghatározása szerint Lubomirski herceg

*Publikálatlan*

37.  
LÜTTICHAU, Madame

Dresdener Gemäldeinventar 1722/28. Lit: A. Inv. Nr.: 1104. „Mangocki – cop[ie] – Mad. Lüttichau, lebensgr. – 4E 6Z – 2E 12Z ...”

A leltár felvétele idején Pillnitzben. („Befinden sich dato: Pillnitz”)

Dresdener Gemäldeinventar „vor 1741” Fol. 22r „Sächsische Porträts” Lit: A. Inv. Nr.: 1104. „Mangocki – cop[ie] – Mad. Lüttichau (mit 1. Cupido) – L[ebensgroß] – 4E 6Z – 2E 12Z ...”

A leltár felvétele idején Pillnitzben. („Befinden sich dato: Pillnitz”)

*Irodalom:* Lázár 1933, 25/2. jegyzet

38.  
MARIA DOROTHEA von Brandenburg-Schwedt, született kurlandi hercegnő (1684–1743)

Friedrich Kasimir von Kurland herceg és Sofie Amalie von Nassau Siegen leánya. 1703-tól Albrecht Friedrich von Brandenburg-Schwedt (1672–1731) felesége.

*Irodalom:* Berckenhagen 1958, 159; Europäische Stammtafeln Bd. II. 1965. Taf. 88.

1714  
Dresdener Gemäldeinventar 1722/28. Lit: A. Inv. Nr.: 1256. „Mangocki – or[iginal] – Mad. la Marggrafe Albert née Princesse de Curland – 1E 10Z – 1E 3Z ...”

A leltár felvétele idején Pillnitzben. („Befinden sich dato: Pillnitz”)

Dresdener Gemäldeinventar „vor 1741” Fol. 45r „Preußische Porträts” Lit: A. Inv. Nr.: 1256. „Mangocki – or[iginal] – Mad. la Marggr. Albert née Princ. Curland – B[rustbild] – 1E 10Z – 1E 3Z ...”

A leltár felvétele idején Pillnitzben. („Befinden sich dato: Pillnitz”)

Staatsarchiv Dresden, ORD, SchKR Band 28. Fol. 82. Quittung Nr. 26. Mányoki 1714. október 12-én, Drezdában kelt számlája: „No 3. Ihr. Königl. Hoheit die fr: Margr. Albert: ... 18 Ducaten”

*Irodalom:* Lázár 1926, I. 100. 63. sz.; Lázár 1933, 25/2. jegyzet, 36/3. jegyzet (utóbbiban a leltári számot tévesen – 1236 – adja meg); Buzási 1998, 71. sz.

39.  
MARIA DOROTHEA von Brandenburg-Schwedt, született kurlandi hercegnő (1684–1743)

Dresdener Gemäldeinventar 1722/28. Lit: B. Inv. Nr.: 1309. „... – ein Contrefact mit Blumen auff Kopf – 1E 11Z – 1E 4Z ...”

A leltár felvétele idején Pillnitzben. („Befinden sich dato: Pillnitz”) Korábbi lelőhelye („Geliefert”): „Grün Gewölbe”.

Dresdener Gemäldeinventar „vor 1741” Fol. 46r „Preußische Porträts” Lit: B. Inv. Nr.: 1309. „Manyocki (későbbi bejegyzés) – or[iginal] – La Margraff Albrecht – B[rustbild] – 1E 11Z – 1E 4Z ...”

Dresdener Gemäldeinventar „vor 1741” Fol. 101r „Portraits Unbekannte” Lit: B. Inv. Nr.: 1309. „Manyocki (későbbi, utóbb áthúzott bejegyzés) – or[iginal] – La Margraff Albrecht – B[rustbild] – 1E 11Z – 1E 4Z ...”

A leltár felvétele idején Pillnitzben. („Befinden sich dato: Pillnitz”) Korábbi lelőhelye („Geliefert”): „Grün Gewölbe”.

*Irodalom:* Lázár 1933, 36/3. jegyzet

40.  
MARIA ELEONORA von Anhalt-Dessau hercegnő, Radziwill herceg felesége (1671–1756)

Johann Georg II. von Anhalt-Dessau és Henriette Catharina von Nassau-Oranien leánya, Henriette Agnes, Johanna Charlotte, valamint Leopold von Anhalt-Dessau nővére. Georg Joseph Radziwill (1668–1689), Olyka, Nieszewitz és Radziwill hercegének felesége. Férje halála után egy ideig Varsóban élt majd visszatért Dessaub.

*Irodalom:* Lentz 1757, Theil II. 433–434; Berckenhagen 1958, 159.

1714  
Dresdener Gemäldeinventar 1722/28. Lit: A. Inv. Nr.: 1243. „Mangocki – or[iginal] – Mad. la Princesse de Radzivil – 1E 10Z – 1E 2Z ...”

A leltár felvétele idején Pillnitzben. („Befinden sich dato: Pillnitz”)

Dresdener Gemäldeinventar „vor 1741” Fol. 37v „Dames und Cavaliers” Lit: A. Inv. Nr.: 1243. „dito [Mangocki] – or[iginal] – dito [Fürstin Radzivil] – B[rustbild] – 1E 10Z – 1E 2Z ...”

A leltár felvétele idején Pillnitzben. („Befinden sich dato: Pillnitz”)

Staatsarchiv Dresden, ORD, SchKR Band 28. Fol. 82. Quittung Nr. 26. Mányoki 1714. október 12-én, Drezdában kelt számlája: „No 7. Ihr Hochfrst. Durchl. die fürstin Radziwill ... 18 Ducaten”

*Irodalom:* Lázár 1926, I. 100. 65. sz.; Lázár 1933, 37/8. jegyzet (Mányoki 1714-es számláján 76-os tételszámot ad meg); Buzási 1998, 72. sz.

41.  
MEZRATH „Fräulein”

1715  
Dresdener Gemäldeinventar 1722/28. Lit: A. Inv. Nr.: 959. „Mangocki – or[iginal] – Fr. Mezzrath – 1E 7Z – 1E 1Z ...”

A leltár felvétele idején Pillnitzben. („Befinden sich dato: Pillnitz”) Korábbi lelőhelye („Geliefert”): „Ihro Hoheiten Garten”.

A kép – úgy tűnik – nem szerepel az „1741 előtti” leltárban.

Staatsarchiv Dresden, ORD, SchKR Band 31. Fol. 43. Quittung Nr. 11. Mányoki 1715. október 18-án Lipcsében kelt számlája: „No 6. Die freyl Mezeraden” (100 Th)

*Publikálatlan adat*

42.  
NEMIZ, Madame  
A nimrisch-i (nimzs-i) kasztellán felesége



1713 ?

Dresdener Gemäldeinventar 1722/28. Lit: A. Inv. Nr.: 1067. „Mangocki – or[iginal] – Mad. la Castellan Nimzschen – 1E 8Z – 1E 2Z ...”

A leltár felvétele idején Pillnitzben. („Befinden sich dato: Pillnitz”) Korábbi lelőhelye („Geliefert”): „Ihro Hoheiten Garten”.

Dresdener Gemäldeinventar „vor 1741” Fol. 36r „Pohl. Portraits – Pohl. Dames und Cavalliers” Lit: A. Inv. Nr. 1067. „Mangocki – or[iginal] – La Nemiz, Castellan Nimrischen – B[rustbild] – 1E 8Z – 1E 2Z ...”

A leltár felvétele idején Pillnitzben. („Befinden sich dato: Pillnitz”) Korábbi lelőhelye („Geliefert”): „Ihro Hoheiten Garten”.

*Irodalom:* Lázár 1933, 25/2. jegyzet

a) Anna Maria Werner másolata egykor a varsói királyi palota gyűjteményében. A leltár bejegyzése szerint (Fol. 315v) Werner 1731. január 11-én szállította le a képet a drezdai udvarhoz, tehát valószínűleg előző évben festette.

Dresdener Gemäldeinventar „vor 1741” Fol. 36r „Pohl. Portraits” Lit: A. Inv. Nr.: 2091. „Wernerin – cop[ie] – dito [La Nemiz] – B[rustbild] – ...”

A leltár felvétele idején Lengyelországban. („Befinden sich dato: Pohlen”)

Staatsarchiv Dresden, Inventarium ... zu Warschau, 1739. Fol. 384. „Acht und Zwanzig Brust-Bilder von Dames ...” „2. La Nehmitz ... 2091”

*Publikálatlan adat*

43.

OGINSKA, Marcybelle, grófnő

Befolyásos litván főnemesi család tagja. III. Ágost lengyel király és szász választófejedelem feleségének, Maria Josephának az udvarához tartozott.

*Irodalom:* Katalog Schallaburg 1984, 40.

1713

Olaj, vászon

Egykor Pillnitzben

A kép alján közepén a drezdai gyűjtemény leltári száma: 1075

Dresdener Gemäldeinventar 1722/28. Lit: A. Inv. Nr.: 1075. „Mangocki – or[iginal] – la Comtesse Oginska – 1E 8Z – 1E 2Z ...”

A leltár felvétele idején Pillnitzben. („Befinden sich dato: Pillnitz”) Korábbi lelőhelye („Geliefert”): „Ihro Hoheiten Garten”.

Dresdener Gemäldeinventar „vor 1741” Fol. 36r „Pohl. Portraits – Pohl. Dames und Cavalliers” Lit: A. Inv. Nr.: 1075. „Mangocki – or[iginal] – Comtesse Oginska – B[rustbild] – 1E 8Z – 1E 2Z ...”

A leltár felvétele idején Pillnitzben. („Befinden sich dato: Pillnitz”) Korábbi lelőhelye („Geliefert”): „Ihro Hoheiten Garten”.

Staatsarchiv Dresden, ORD, SchKR Band 23–24. Fol. 81. Quittung Nr. 25. Mányoki 1713. június 10-én, Varsóban kelt számlája: „No 5. Die Gräffin Oginska ... 18 D”

*Irodalom:* Lázár 1933, 72, 127, LXX/a. tábla (a képet 1741-re datálja, az ábrázolat nem azonosítja pontosan, s a képet nem hozza összefüggésbe a számla megfelelő tételével. A képhez kapcsolódóan megemlíti az „1741 előtti” leltárban szereplő 1346. és 1347. számú portrékat, amelyek feltehetően ugyancsak Marcybelle Oginskát, illetve nővérét, Theresa Oginskát ábrázolják, azonban Lázár mindkét képet ugyanazon, általa meg nem határozott Oginska grófnő portréjának tartja.)

44.

OGINSKA, Marcybelle (?) grófnő

Dresdener Gemäldeinventar 1722/28. Lit: A. Inv. Nr.: 1346. „Mangocki – or[iginal] – Die Fräul. Oginska – 1E 10Z – 1E 1Z ...” A leltár felvétele idején Pillnitzben. („Befinden sich dato: Pillnitz”)

Dresdener Gemäldeinventar „vor 1741” Fol. 36r „Pohl. Portraits – Pohl. Dames und Cavalliers” Lit: A. Inv. Nr.: 1346. „dito [Mangocki] – or[iginal] – Fr. Oginska – B[rustbild] – 1E 10Z – 1E 1Z ...”

A leltár felvétele idején Pillnitzben. („Befinden sich dato: Pillnitz”) Korábbi lelőhelye („Geliefert”): „Grün Gewölbe”.

*Irodalom:* Lázár 1933, 25/2. jegyzet, 72/4. jegyzet (Az adatot a LXX/a. táblán szereplő képpel kapcsolatban említi, de nem tisztázott, hogy azonosnak tartja-e vele.)

45.

OGINSKA, Theresia (?), grófnő

Befolyásos litván főnemesi család tagja. Nővérével, Marcybelle Oginskával együtt III. Ágost lengyel király és szász választófejedelem feleségének, Maria Josephának az udvarához tartozott.

*Irodalom:* Katalog Schallaburg 1984, 40.

Dresdener Gemäldeinventar 1722/28. Lit: A. Inv. Nr.: 1347. „Mangocki – or[iginal] – Die andere Fräul. Oginska – 1E 10Z – 1E 1Z ...”

A leltár felvétele idején Pillnitzben. („Befinden sich dato: Pillnitz”)

Dresdener Gemäldeinventar „vor 1741” Fol. 36r „Pohl. Portraits – Pohl. Dames und Cavalliers” Lit: A. Inv. Nr.: 1347. „dito [Mangocki] – or[iginal] – Fr. Oginska – B[rustbild] – 1E 10Z – 1E 1Z ...”

A leltár felvétele idején Pillnitzben. („Befinden sich dato: Pillnitz”) Korábbi lelőhelye („Geliefert”): „Grün Gewölbe”.

*Irodalom:* Lázár 1933, 25/2. jegyzet, 72. (Egy meg nem határozott Oginska grófnő portréjának tartja az 1346-os leltári számú képpel együtt.)

46.

OSTERHAUSEN, Henriette

II. Ágost egyik metresze. Később egy Stanislawsky gróf felesége.

*Irodalom:* Lázár 1933, 33; Marx 1975, 168.

Dresdener Gemäldeinventar 1722/28. Lit: A. Inv. Nr.: 973. „Mangocki – or[iginal] – Fr. Osterhausen – 1E 8Z – 1E 2Z ...”

A leltár felvétele idején Pillnitzben. („Befinden sich dato: Pillnitz”) Korábbi lelőhelye („Geliefert”): „Ihro Hoheiten Garten”.

Dresdener Gemäldeinventar „vor 1741” Fol. 21v „Sächsische Porträts” Lit: A. Inv. Nr.: 973. „Mangocki – or[iginal] Fr. Osterhausen – B[rustbild] – 1E 8Z – 1E 2Z ...”

A leltár felvétele idején Pillnitzben. („Befinden sich dato: Pillnitz”)

*Publikálatlan adat*

47.

POCIEJOWA, Agnieszka Emerenciana, született Warszycka

Első férje 1717-től Ludwik Konstanty Pocij litván kincstárnok, nagyhetman, vilniusi palatinus volt, akinek 1730-ban bekövetkezett halála után 1731-ben gróf Montmorency szász tábornok felesége lett.

*Irodalom:* Marx 1975, 170; Katalog Dresden 1997, 570. sz.

1713

Dresdener Gemäldeinventar 1722/28. Lit: A. Inv. Nr.: 1086. „Mangocki – or[iginal] – Mad. Potcei la Grande General de Littau – 1E 8Z – 1E 2Z ...”



A leltár felvétele idején Pillnitzben. („Befinden sich dato: Pillnitz”) Korábbi lelőhelye („Geliefert”): „Ihro Hoheiten Garten”.

Dresdener Gemäldeinventar „vor 1741” Fol. 37v „Pohl. Portraits – Pohl. Dames und Cavaliers” Lit: A. Inv. Nr. 1086. „Mangocki – or[iginal] – Mad. Potcey la Grand Gen. de Lutthau – B[rustbild] – 1E 8Z – 1E 2Z ...”

A leltár felvétele idején Pillnitzben. („Befinden sich dato: Pillnitz”) Korábbi lelőhelye („Geliefert”): „Ihro Hoheiten Garten”.

Staatsarchiv Dresden, ORD, SchKR Band 23-24. Fol. 81. Quittung Nr. 25. Mányoki 1713. június 10-én Varsóban kelt számlája: „No 4. Ihr Excell: die Lithausche Groß Feld Herrin Mad: Poitsi ...18 Ducat”

*Irodalom: Lázár 1926, I. 100. 56. sz. (az ábrázoltat Mad. Potski-nak mondja. Hivatkozik az 1713-as számlára, de téves adatokkal); Lázár 1933, 24/4. jegyzet (A számlát említi, de pontos hivatkozás nélkül. A számlán szereplő képet a varsói Nemzeti Múzeum képével azonosítja.)*

48.  
POTSASINA Towianska, Madame  
Később Lubomirski hercegnő.

1713  
Dresdener Gemäldeinventar 1722/28. Lit: A. Inv. Nr.: 1069. „unbek. – ... – Mad. Potzastine ou Dobianska – 1E 8Z – 1E 2Z ...”  
A leltár felvétele idején Pillnitzben. („Befinden sich dato: Pillnitz”) Korábbi lelőhelye („Geliefert”): „Ihro Hoheiten Garten”.

Dresdener Gemäldeinventar „vor 1741” Fol. 38r: „Pohl. Portraits – Pohl. Dames und Cavaliers” Lit: A. Inv. Nr. 1069. „... – ... – Mad. Potschastine ou Dobianska, Princ. Lubomirska. – B[rustbild] – 1E 8Z – 1E 2Z ...”

A leltár felvétele idején Pillnitzben. („Befinden sich dato: Pillnitz”) Korábbi lelőhelye („Geliefert”): „Ihro Hoheiten Garten”.

Staatsarchiv Dresden, ORD, SchKR Band 23-24. Fol. 81. Quittung Nr. 25. Mányoki 1713. június 10-én Varsóban kelt számlája: „No 12. Ihr Excell: Madame Potsasine ... 18 Ducat”

*Irodalom: Lázár 1926, I. 100. 61. sz. (a számlára téves adatokkal hivatkozik); Lázár 1933, 25/2. jegyzet (A Krakóban készült Lubomirska-portréval tartja azonosnak.)*

49.  
PROMNITZ, Erdmann von, gróf († 1745)  
Szász kabinettminiszter II. Ágost idejében. A Fehér Sas-rend birtokosa. 1705-től felesége Anna Marie von Sachsen Weissenfels (1683–1731).  
*Irodalom: Matthäi 1837, 152; Europäische Stammtafeln, N.F. Bd. I. 1980, Taf. 45.*

1732–1733  
Olaj, vászon 144 x 114 cm  
Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister  
Leltári szám: 75/64, (Mo 1839)  
Felirat: (a hátán, idegen kézírással) „Peint par Louis Silvestre”  
Prov.: 1741 után a király 15 más képpel (másolatokkal) gróf Vitzthum-nak ajándékozta. 1835-től a drezdai királyi Galériában. 1932-ben kiállítva Moritzburgban. 1948-tól a Gemäldegalerie Alte Meister gyűjteményében  
Verein Haus Wettin, Cap. I. C. p. 163. Nr. 49. (Silvestre-ként)  
Königl. Garde-Meubles-Verwaltung, Cap. I. B. 17.

Dresdener Gemäldeinventar „vor 1741” Fol. 24r: „Sächsische Porträts” Lit: A. Inv. Nr. 2329. „Mangocki (későbbi bejegyzés) – ... – Graf von Promnitz – ... – ... – ...”  
A leltár felvétele idején: („Befinden sich dato”) „Stall Magazin und Stall Boden”.

A kép származása a Lit: A. 2329-hez tartozó leltárkönyvi bejegyzés szerint (lásd Fol. 316v) – „Geliefert” – Graf Promnitz, valószínűleg 1733-ban.

*Irodalom: Matthäi 1837, 152. 761. sz. (Mányoki, mérete: 4F 11Z, 4F); Lázár 1933, 25/2. jegyzet; Marx 1975, 71–72. 47/a. sz. (Silvestre-műhely, 1728 előtt)*

50.  
PRZEBENDOWSKA  
Jan Przebendowski főkincstárnok felesége.

1713 ?  
Dresdener Gemäldeinventar 1722/28. Lit: A. Inv. Nr.: 1087. „Mangocki – or[iginal] – Madame Prebendan – Grand Thesor de Pol. – 1E 8Z – 1E 2Z ...”

A leltár felvétele idején Pillnitzben. („Befinden sich dato: Pillnitz”) Korábbi lelőhelye („Geliefert”): „Ihro Hoheiten Garten”.

Dresdener Gemäldeinventar „vor 1741” Fol. 37v „Pohl. Portraits – Pohl. Dames und Cavaliers” Lit: A. Inv. Nr. 1087. „Mangocki – or[iginal] – Mad. Prebentan grand Thesorière – B[rustbild] – 1E 8Z – 1E 2Z ...”

A leltár felvétele idején Pillnitzben. („Befinden sich dato: Pillnitz”) Korábbi lelőhelye („Geliefert”): „Ihro Hoheiten Garten”.

*Irodalom: Lázár 1933, 24/1. jegyzet*

a) Gruno nevű festő térdkép kivágatúra egészített másolata egykor a varsói királyi palota gyűjteményében. A leltár bejegyzése szerint (Fol. 315v) a festő 1731. január 11-én szállította le a képet a drezdai udvarhoz, tehát valószínűleg előző évben festet-e.

Dresdener Gemäldeinventar „vor 1741” Fol. 37v „Pohl. Portraits” Lit: A. Inv. Nr.: 2097. „Gruno – cop[ie] – dito [Mad. Prebentan grand Thesorière] – K[niestück] – ...”  
A leltár felvétele idején Lengyelországban. („Befinden sich dato: Pohlen”)

Staatsarchiv Dresden, Inventarium ... zu Warschau, 1739. Fol. 382. „Sieben und Vierzig Portrait von Dames in Knie-Stück...”  
„14. La Gr. Thesor. Przebendowska ... 2097”

*Publikálatlan adat*

51.  
RABENHAUPT bárónő  
Cseh származású hölgy.

Dresdener Gemäldeinventar 1722/28. Lit: A. Inv. Nr.: 1020. „Mangocki – or[iginal] – Baronesse Rabenhaupten – 1E 8Z – 1E 2Z ...”

A leltár felvétele idején Pillnitzben. („Befinden sich dato: Pillnitz”)

Dresdener Gemäldeinventar „vor 1741” Fol. 91r: „Portraits insgemein” Lit: A. Inv. Nr. 1020. „Mangocki – or[iginal] – Baronesse Rabenhaupten aus Böhmen – B[rustbild] – 1E 8Z – 1E 2Z ...”

A leltár felvétele idején Pillnitzben. („Befinden sich dato: Pillnitz”)

*Irodalom: Lázár 1933, 25/2. jegyzet*

52.  
RADZIWILL hercegnő

1713  
Dresdener Gemäldeinventar 1722/28. Lit: A. Inv. Nr.: 1100. „Mangocki – or[iginal] – Madm. la Princesse Radziville – 1E 8Z – 1E 2Z ...”

A leltár felvétele idején Pillnitzben. („Befinden sich dato: Pillnitz”) Korábbi lelőhelye („Geliefert”): „Ihro Hoheiten Garten”.



Dresdener Gemäldeinventar „vor 1741“ Fol. 38r: „Pohl. Portraits – Pohl. Dames und Cavaliers“ Lit: A. Inv. Nr. 1100. „Mangocki – or[iginal] – Fürstin Radzivil – B[rustbild] – 1E 8Z – 1E 2Z ...“ A leltár felvétele idején Pillnitzben. („Befinden sich dato: Pillnitz“) Korábbi lelőhelye („Geliefert“): „Ihro Hoheiten Garten“.

Staatsarchiv Dresden, ORD, SchKR Band 23–24. Fol. 81. Quittung Nr. 25. Mányoki 1713. június 10-én Varsóban kelt számlája: „No 2. Ihr Durchl. die Princess Radziwill welches schon bezahlt.“

*Irodalom:* Lázár 1926, I. 100. 55. sz. (Radziwill herceg portréjának mondja); Lázár 1933, 25/2. jegyzet (Megemlíti a számlát, de a rajta szereplő tételt Radziwill herceg portréjának mondja. Az adatot leltárkönyvi bejegyzéssel nem azonosítja.); Lázár 1933, 37/3. jegyzet (Radziwill hercegnő portréjának mondja, hivatkozik a számla tételére, de 76. szám alattiént.)

53.

II. RÁKÓCZI Ferenc (1676–1735) fejedelem

Erdélyi fejedelem és a magyarországi szövetkezett rendek vezérő fejedelme. Erdélyi fejedelmi családban született I. Rákóczi Ferenc és Zrínyi Ilona fiaként. 1694-ben feleségül vette Sarolta Amália von Hessen-Rheinfels hercegnőt. 1696-ban birodalmi hercegi címet kapott. 1704-ben erdélyi fejedelemmé, 1705-ben, a szécsényi országgyűlésen pedig a magyarországi szövetkezett rendek vezérő fejedelmévé választották. A magyar szabadságharc vezetőjeként fejedelmi udvarát kulturális központtá szervezte, 1707-től 1712 végéig, Franciaországba indulásáig Mányoki Ádámot udvari festőként foglalkoztatta.

*Irodalom:* Köpeczi–R. Várkonyi 1976.

1712

Olaj, vászon 75,5 x 62,5 cm

Budapest, Magyar Nemzeti Galéria

Leltári szám: 6001

Prov.: Korábban a szász királyi család tulajdonában, Drezda, Königliches Residenzschloß. Nemes Marcell ajándékozta 1925-ben a Szépművészeti Múzeumnak. 1974-től a Magyar Nemzeti Galériában

Dublírozva

Felirat (a régi dublírvasznon): „Franz Rákóczy II. Fürst v. Siebenbürgen geb. im Kastell Borsa, im Comit. Marmaros den 29. März 1676, gest. zu Rodosto in Klein-Asien am 8. April 1735.“ „gemalt von Adam de Mányoki“ (a vakkeretre ragasztott koronás régi leltári cédulán) „Königl. Garde-Meubles-Verwaltung Cap. I. A. b. Nr. 246.“

Dresdener Gemäldeinventar 1722/28. Lit: B. Inv. Nr.: 1336. „.... – Fürst Ragotzy – 1E 11Z – 1E 4Z ...“

A leltár felvétele idején Pillnitzben. („Befinden sich dato: Pillnitz“) Korábbi lelőhelye („Geliefert“): „Grün Gewölbe“.

Dresdener Gemäldeinventar „vor 1741“ Fol. 36v „Pohl. Portraits – Pohl. Dames und Cavaliers“ Lit: B. Inv. Nr.: 1336. „.... – Fürst Ragotzy – B[rustbild] – 1E 11Z 1E 4Z ...“

A leltár felvétele idején: („Befinden sich dato“) „Stall Magazin und Stall Boden“. Korábbi lelőhelye („Geliefert“): „Grün Gewölbe“.

*Irodalom:* Matthäi 1837, 78. 391. kat. sz.; Nyári 1893, 226. (repr.); Müller 1895, 138; Nyári 1896, 131; Pulszky, 1897. II. 273; M.S.: Rákóczi Ferenc arc képe Mányoki Ádámtól. VU 1903. 346, 496; Szendrei 1904, 646–647; Malonyay 1905, 14, 16; Nyári 1906, 256; Katalógus Budapest 1913, 7; Katalog Darmstadt 1914, 98. 371. kat. sz.; Petrovics 1925, 3. (repr.); Ybl 1925, 304–305; Lázár 1926, I. 91, 95, 99. 6. sz.; A Szépművészeti Múzeum 1924–1926-ban. In: OMSZMÉ IV. 1924–1926. Budapest 1927, 198, repr.: 199. 3. kép; Divald 1927, 214; Lukinich 1927, 664; Lázár 1928. 68; Kende 1929, 4.; Thieme–Becker XXIV. 1930, 46; Lázár 1933, 17, 118, 135, 136 III. tábla; Szalatnai 1934, 145; Lázár Forum 1934. 169; Katalógus Budapest 1935, 38. kat. sz. II. tábla; Mihalik 1935, 127; Kampis 1937, II. 84–86; Pigler 524; Garas 1953, 91, L. tábla; Garas 1955, 18;

Mányoki emlékkiállítás 1957, 4–5, 14–15, 32. kat. sz.; Katalog Paris 1966, 151. sz.; Katalógus Budapest 1966, 144. sz.; Katalógus Budapest 1969, 9, 36. 122. kat. sz.; Galavics 1969, 44; Magyarországi művészet története, 1970. 275. 421. kép; Hopp 1973, 121–124; Katalógus Budapest 1974, 40. sz. és kép; Vayer 1978, 189–199; Hopp 1980, 435; Galavics 1976/1980, 259–260; Galavics 1980, 509–510. 32. kép; Mojzer 1982, 40, 427. kiállítási sz. (repr.); A művészet története Magyarországon, 1983, 245; MNG Régi gyűjteményei, 1984. 141. tétel (Buzási); Buzási 1988, 180; Buzási 1992, 20; Marx 1995, 178/5. jegyzet; Buzási 1998, 55. sz.

54.

RÖDERN, Johanna Margaretha, grófnő, született Reuss zu Greiz grófnő (1695–1760)

Heinrich Reuss zu Greiz gróf leánya, 1713-tól Erdmann Rödern felesége.

*Irodalom:* Genealogisches Handbuch des Adels Gräfliche Häuser. A. Bd. III/18. 1958. 356.

1715

Dresdener Gemäldeinventar 1722/28. Lit: A. Inv. Nr.: 951. „Mangocki – or[iginal] Gräfin Rödern, Reuß Tochter – 1E 9Z – 1E 3Z ...“

A leltár felvétele idején Pillnitzben. („Befinden sich dato: Pillnitz“) Korábbi lelőhelye („Geliefert“): „Ihro Hoheiten Garten“.

Dresdener Gemäldeinventar „vor 1741“ Fol. 21r „Sächsische Porträts“ Lit: A. Inv. Nr.: 951. „dito [Mangocki] – or[iginal] Gräfin Rödern, Reuß Tochter – B[rustbild] – 1E 9Z – 1E 3Z ...“

A leltár felvétele idején Pillnitzben. („Befinden sich dato: Pillnitz“) Korábbi lelőhelye („Geliefert“): „Ihro Hoheiten Garten“.

Staatsarchiv Dresden, ORD, SchKR, Band 31. Fol. 43. Quittung Nr. 11. Mányoki 1715. október 18-án Lipcsében kelt számlája: „2. Die Gräfin v. Rederni“ (100 Th)

*Irodalom:* Lázár 1933, 25/2. jegyzet

55.

RYBINSKA, született Lubomirska

Jakub Zygmunt Rybinski, chelmi palatinus felesége.

1713

Dresdener Gemäldeinventar 1722/28. Lit: A. Inv. Nr.: 1068. „Mangocki – or[iginal] – la Princesse Lubomirska – 1E 8Z – 1E 2Z ...“

A leltár felvétele idején Pillnitzben. („Befinden sich dato: Pillnitz“) Korábbi lelőhelye („Geliefert“): „Ihro Hoheiten Garten“.

Dresdener Gemäldeinventar „vor 1741“ Fol. 36r: „Pohl. Portraits – Pohl. Dames und Cavaliers“ Lit: A. Inv. Nr. 1068. „Mangocki – or[iginal] – La Ribinska, Princesse Lubomirska – B[rustbild] – 1E 8Z – 1E 2Z ...“

A leltár felvétele idején Pillnitzben. („Befinden sich dato: Pillnitz“) Korábbi lelőhelye („Geliefert“): „Ihro Hoheiten Garten“.

Staatsarchiv Dresden, ORD, SchKR Band 23–24. Fol. 81. Quittung Nr. 25. Mányoki 1713. június 10-én Varsóban kelt számlája: „No 3. Ihr Durchl. die Princess: Lubomirska ... 18 Ducat“

*Publikálatlan adat*

a) Gruno nevű festő térkép kivágatúra egészített másolata egykor a varsói királyi palota gyűjteményében. A leltár bejegyzése szerint (Fol. 315v) a festő 1731. január 30-án szállította le a képet a drezdai udvarhoz.

Dresdener Gemäldeinventar „vor 1741“ Fol. 36r „Pohl. Portraits“ Lit: A. Inv. Nr.: 2098. „Gruno – cop[ie] – dito [La Ribinska, Princesse Lubomirska] – K[niestück] – ...“



A leltár felvétele idején Lengyelországban. („Befinden sich dato: Pohlen”)

Staatsarchiv Dresden, Inventarium ... zu Warschau, 1739. Fol. 382. „Sieben und Vierzig Portrait von Dames in Knie-Stück...” „15. M<sup>de</sup> Ribinska, Pr. Lubom. ... 2098”

Publikálatlan adat

56.  
RYBINSKA, született Lubomirska

1713 ?  
Dresdener Gemäldeinventar 1722/28. Lit: A. Inv. Nr.: 1088. „Mangocki – or[iginal] – La Palatin de Culm – 1E 8Z – 1E 2Z ...”  
A leltár felvétele idején Pillnitzben. („Befinden sich dato: Pillnitz”) Korábbi lelőhelye („Geliefert”): „Ihro Hoheiten Garten”.  
Dresdener Gemäldeinventar „vor 1741” Fol. 37v „Pohl. Portraits – Pohl. Dames und Cavalliers” Lit: A. Inv. Nr. 1088. „Mangocki – or[iginal] – Mad. la Palatin de Culm – B[rustbild] – 1E 8Z – 1E 2Z ...”  
A leltár felvétele idején Pillnitzben. („Befinden sich dato: Pillnitz”)

Publikálatlan adat

a) Gruno nevű festő térdkép kivágatúra egészített másolata egykor a varsói királyi palota gyűjteményében. A leltár bejegyzése szerint (Fol. 315v) a festő 1731. január 30-án szállította le a képet a drezdai udvarhoz.

Dresdener Gemäldeinventar „vor 1741” Fol. 37v „Pohl. Portraits” Lit: A. Inv. Nr.: 2096. „Gruno – cop[ie] – dito [Mad. la Palatin de Culm] – K[niestück] – ...”  
A leltár felvétele idején Lengyelországban. („Befinden sich dato: Pohlen”)

Staatsarchiv Dresden, Inventarium ... zu Warschau, 1739. Fol. 382. „Sieben und Vierzig Portrait von Dames in Knie-Stück...” „13. La Palatine de Culm ... 2096”

Publikálatlan adat

57.  
SCHILLING, Maria Henriette von (1692–1732)  
Henriette Agnes von Anhalt-Dessau udvarhölgye. 1714. július 14-én feleségül ment Heinrich Karl Ludwig von Hérault-hoz (1689–1757), aki 1714 elejétől szolgált Leopold von Anhalt-Dessau regimentjében, ahol 1715-ben *Premierlieutenant* és *Generaladjutant* lett.  
*Irodalom*: Priesdorff 284.

1714  
Dresdener Gemäldeinventar 1722/28. Lit: A. Inv. Nr.: 1042. „Mangocki – or[iginal] – Madm. de Schilling – 1E 7Z – 1E 1Z ...”  
A leltár felvétele idején Pillnitzben. („Befinden sich dato: Pillnitz”) Korábbi lelőhelye („Geliefert”): „Ihro Hoheiten Garten”.  
Dresdener Gemäldeinventar „vor 1741” Fol. 91r „Portraits Insgemein” Lit: A. Inv. Nr.: 1042. „Mangocki – or[iginal] – Schillingin, Fille d’Honneur de Mad. la Princ. Anh. Dess. – B[rustbild] – 1E 7Z – 1E 1Z ...”  
A leltár felvétele idején Pillnitzben. („Befinden sich dato: Pillnitz”) Korábbi lelőhelye („Geliefert”): „Ihro Hoheiten Garten”.

Staatsarchiv Dresden, ORD, SchKR, Band 28. Fol. 82. Quittung Nr. 26. Mátyosi 1714. október 12-én, Drezdában kelt számlája: „No 9. Die freülein Schillingen, Cammer freül<sub>3</sub> von der Princesse Henriette ... 18 Ducaten”

*Irodalom*: Lázár 1926, I. 100. 66. sz.; Lázár 1933, 25/2. jegyzet. (Az ábrázoltat Schillingeknek nevezi és nem azonosítja); Buzási 1998, 73. sz.

58.  
SOBIESKI hercegnő, született Maria Jozefa Wessolowska (1685–1762)

Stanislaw Wessolowski lengyel sztarosza leánya. 1708-tól Konstantin Wladislaw Sobieskinek (1680–1726), Jan Sobieski fiának felesége.

*Irodalom*: Europäische Stammtafeln. N.F. Bd. III/1. 1984. Taf. 166.

1713  
Olaj, vászon 156,5 x 124 cm  
A félalakos eredeti: 74,5 x 59,5 cm  
Budapest, Magyar Nemzeti Galéria  
Leltári szám: 89.5.M  
Felirat: (a feltehetően 18. századi dublírvasznon) „original: de La princes. Constantine” (az eredeti, kisebb vásznon, erősen kopott állapotban) „La Princesse Roa[yale] de Const[antin]e Ano 1713”  
Prov.: Vétel műkereskedelemből 1989-ben. 1927 előtt Drezdában a szász királyi család tulajdonában  
Restaurálva: Takácsné Szabó Mariann, 1991–1993.  
A kép bal alsó sarkában a drezdai gyűjtemény leltári száma: 1078

Dresdener Gemäldeinventar 1722/28. Lit: A. Inv. Nr.: 1078. „Mangocki – or[iginal] – La Princesse Royale de Constantine – 1E 8Z – 1E 2Z ...”  
A leltár felvétele idején Pillnitzben. („Befinden sich dato: Pillnitz”) Korábbi lelőhelye („Geliefert”): „Ihro Hoheiten Garten”.  
Dresdener Gemäldeinventar „vor 1741” Fol. 35r „Pohl. Portraits” Lit: A. Inv. Nr.: 1078. „Mangocki – or[iginal] – La Princesse Constantin (!) – B[rustbild] – 1E 8Z – 1E 2Z ...”  
A leltár felvétele idején Pillnitzben. („Befinden sich dato: Pillnitz”) Korábbi lelőhelye („Geliefert”): „Ihro Hoheiten Garten”.

Staatsarchiv Dresden, ORD, SchKR, Band 23–24. Fol. 81. Quittung Nr. 25. Mátyosi 1713. június 10-én, Varsóban kelt számlája: „No 8. Ihr Königl. Hoheit die Princess: Const: ... 18 D”

*Irodalom*: Katalog Darmstadt 1914, 98. 372. kat. szám; *Petrovics* 1925, 4. 8. sz. (Constantine orosz hercegnő); Lázár 1926, I. 99. 16. sz. (Constantine orosz hercegnő); Az Ernst Múzeum Aukciói, XXXVII. 1927. november, 325. kat. szám XX. tábla; *Kende* 1929, 4. (1717, repr. címlapfotó); *Thieme–Becker* XXIV. 1930, 46; Postatakarék Árverés, LIX. 1931. 1215. kat. szám I. tábla (Sobieski Constantine); Postatakarék Árverés, LX. 1931. 688. kat. szám (Sobieski Constantine); Postatakarék Árverés, LXIII. 1932. 758. kat. szám (Sobieski Constantine); Az Ernst Múzeum kiállításai, CXXXVI. 1933. január 148. kat. szám (Sobieski hercegnő); Az Ernst Múzeum kiállításai, CXXXVII. 1933. február 172. kat. szám (Sobieski hercegnő); Az Ernst Múzeum kiállításai, CXXXVIII. 1933. február 131. kat. szám (Sobieski hercegnő); Lázár 1933, 22, 114–115, IX/a. tábla (Sobieski Constantine); Katalógus Budapest 1993, 41. kat. szám (Sobieski hercegnő)

a) Silvestre műhelyének térdkép kivágatú másolata, amely mérete alapján már a kiegészített képről készült. A leltárban ugyanis Sobieski hercegnőről nem szerepel Silvestre által festett eredeti példány, így a másoló a portrét valószínűleg Mátyosi térdképpé egészített festménye alapján készítette el.

Dresdener Gemäldeinventar „vor 1741” Fol. 35: „Polnische Portraits” Lit: A. Inv. Nr. 2198. „Sylvester – cop[ie] – La Princesse Constantine – K[niestück] – 2E 18Z – 2E 5Z ...”  
A leltár felvétele idején Lengyelországban. („Befinden sich dato: Pohlen”)

*Irodalom*: Marx 1975, 183. (csupán forrásközlésben említi)

b) Anna Maria Werner térdkép kivágatúra egészített másolata egykor a varsói királyi palota gyűjteményében. A megadott formátum alapján már a kiegészített Mátyosi-festményről készült. A leltár bejegyzése szerint (Fol. 315v) Werner 1731. január



11-én szállította le a képet a drezdai udvarhoz, tehát valószínűleg előző évben festette.

Dresdener Gemäldeinventar „vor 1741” Fol. 35: „Polnische Portraits” Lit: A. Inv. Nr. 2090. „Wernerin – cop[ie] – dito [La Princesse Constantin] – K[niestück] – ...”  
A leltár felvétele idején Lengyelországban. („Befinden sich dato: Pohlen”)

*Publikálatlan adat*

59.

SOFIE von Sachsen-Weissenfels (1684–1752)

Johann Adolf von Sachsen-Weissenfels-Altenburg lánya. 1699-ben lett Georg Wilhelm von Brandenburg-Bayreuth (1678–1726) felesége. Christiane Eberhardine királyné sógornője.  
*Irodalom:* Europäische Stammtafeln Bd. I. 1965. Taf. 57.

1714–1715

Olaj, vászon 206 x 134 cm

A félalakos eredeti: kb. 80 x 63 cm

Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister

Leltári szám: Mo 2000

Felirat: (a hátán) „Markgräfin von Bayreuth, Schwägerin der Königin, gem.v. Möller”

Valószínű eredete: Königl. Garde-Meubles-Verwaltung, Cap. I. Ab. 30.

A Szépművészeti Múzeum fotóarchívumában fennmaradt fotója (MNG 2089. sz.) szerint a II. világháború előtt a Residenzschlossban őrizték. 1948-ban került a Gemäldegalerie Alte Meister gyűjteményébe

Dresdener Gemäldeinventar „vor 1741” Fol. 79r: „Bayreuth. Portr.” Lit: A. Inv. Nr. 1308. „Möller – or[iginal] – dessen [der Margr. v. Bayreuth der Königin gebrüder] Gemahlin – B[rustbild] – ...”

A leltár felvétele idején Pillnitzben. („Befinden sich dato: Pillnitz”)

„Inventarium von der Königlichen Bilder-Galerie zu Dressden ... 1754.” No. 1308.

Úgy tűnik, hogy a kép az 1722/28-as leltárban nem szerepel, Harald Marx Möller munkáit felsoroló leltárkivonata (Marx 1981, 44.) ugyanis nem tartalmazza.

*Irodalom:* Marx 1981, 42. Abb. 3-hoz tartozó képaláírás (Möller), 45 (Möller, 1719).

60.

SZEMBEK, grófnő, született Tarlo grófnő  
Jan Szembek kancellár felesége.

1713

Dresdener Gemäldeinventar 1722/28. Lit: A. Inv. Nr.: 1080. „Mangocki – or[iginal] – Madame Szembek – 1E 8Z – 1E 2Z ...”

A leltár felvétele idején Pillnitzben. („Befinden sich dato: Pillnitz”) Korábbi lelőhelye („Geliefert”): „Ihro Hoheiten Garten”.

Dresdener Gemäldeinventar „vor 1741” Fol. 36r: „Pohl. Portraits – Pohl. Dames und Cavalliers” Lit: A. Inv. Nr. 1080. „Mangocki – or[iginal] – Mad. Czembek, née Tarlo – B[rustbild] – 1E 9Z – 1E 2Z ...”

A leltár felvétele idején Pillnitzben. („Befinden sich dato: Pillnitz”) Korábbi lelőhelye („Geliefert”): „Ihro Hoheiten Garten”.

Staatsarchiv Dresden, ORD, SchKR Band 23–24. Fol. 81. Quittung Nr. 25. Mányoki 1713. június 10-én Varsóban kelt számlája: „No 10. Ihr Excell: Madame Sembeck ... 18 Ducat”

*Irodalom:* Lázár 1926, I. 100. 59. sz. (a forrásra téves adatokkal hivatkozik); Lázár 1933, 24/1. jegyzet

a) Gruno nevű festő térdkép kivágatúra egészített másolata egykor a varsói királyi palota gyűjteményében. A leltár bejegyzése szerint (Fol. 315v) a festő 1731. január 30-án szállította le a képet a drezdai udvarhoz, tehát valószínűleg előző évben festette.

Dresdener Gemäldeinventar „vor 1741” Fol. 36r „Pohl. Portraits” Lit: A. Inv. Nr.: 2102. „Gruno – cop[ie] – dito [Mad. Czembek, née Tarlo] – K[niestück] – ...”

A leltár felvétele idején Lengyelországban. („Befinden sich dato: Pohlen”)

*Publikálatlan adat*

61.

WERTHERN grófnő

Feltehetően azonos Georg Wilhelm Werthern gróf (1679–?) feleségével, Maria Antonia Knebel von Katzenelnbogen bárónővel (1698–1760).

*Irodalom:* Kneschke IX. 1870. 545.

1714 ?

Dresdener Gemäldeinventar 1722/28. Lit: A. Inv. Nr.: 1057. „Mangocki – or[iginal] – Fr. Gräfin von Werthern – 1E 7Z – 1E 1Z ...”

A leltár felvétele idején Pillnitzben. („Befinden sich dato: Pillnitz”)

Dresdener Gemäldeinventar „vor 1741” Fol. 22r: „Sächsische Porträts” Lit: A. Inv. Nr. 1057. „Mangocki – or[iginal] – Gräfin Werthern – B[rustbild] – 1E 7Z – 1E 1Z ...”

A leltár felvétele idején Pillnitzben. („Befinden sich dato: Pillnitz”)

*Publikálatlan adat*

62.

WILHELMINE AMALIA von Braunschweig-Lüneburg, császárné (1673–1742)

Johann Friedrich von Braunschweig-Lüneburg és Benedicta Henrica von Pfalz-Simmern leánya. I. József császár felesége, Maria Josepha királyné anyja.

*Irodalom:* Katalog Wien 1976, 162.

1730–1731

Dresdener Gemäldeinventar „vor 1741” Fol. 31v „Kayserl. Portraits” Lit: A. Inv. Nr.: 2214. „Mangocki – cop[ie] – Amalia dessen [Joseph I.] 2<sup>te</sup> Gemahlin – B[rustbild] – ... – ...”

A leltár felvétele idején Pillnitzben. („Befinden sich dato: Pillnitz”)

A kép származása a leltár bejegyzése szerint (Fol. 316r) – „Geliefert” – Mányoki, aki 1731. október 13-án szállította le a drezdai udvarba.

*Irodalom:* Hagedorn 1755, 260; Lázár 1933, 50/3. jegyzet (A képet az 1723-as bécsi tartózkodás idejére teszi.)

63.

ZALUSKA, Madame

A litván főtérfogómeister felesége.

1713

Dresdener Gemäldeinventar 1722/28. Lit: A. Inv. Nr.: 1066. „Mangocki – or[iginal] – Madame, ohne Nahmen – 1E 8Z – 1E 2Z ...”

Dresdener Gemäldeinventar „vor 1741” Fol. 98r: „Portraits Unbekannte” Lit: A. Inv. Nr. 1066. „Mangocki – or[iginal] – ein Frz. ohne Nahmen – B[rustbild] – 1E 8Z – 1E 2Z ...”

A leltárak felvétele idején Pillnitzben. („Befinden sich dato: Pillnitz”)

A fenti kép feltehetően az alábbi adattal azonosítható:

Staatsarchiv Dresden, ORD, SchKR Band 23–24. Fol. 81. Quittung Nr. 25. Mányoki 1713. június 10-én Varsóban kelt számlája: „No 9. Ihr Excell: Madame Saluska ... 18 Ducat”



Madame Zaluska egy egészalakos képe is szerepel a drezdai leltárkönyvekben mint ismeretlen festő munkája. (Lásd Lit: A. Inv. Nr.: 1061. in Dresdener Gemäldeinventar 1722/28: „... – Mad. Zaluska la Grand Kuckmeister de Littau – 4E 18Z – 2E 6Z ...”, in Dresdener Gemäldeinventar „vor 1741” Fol. 38r: „... – Mad. Zaluska Lütthau. ober Kuchemeister – L[ebensgroß] – 4E 18Z – 2E 6Z ...”)

*Irodalom:* Lázár 1926, I. 100. 58. sz. (a forrásra téves adatokkal hivatkozik); Lázár 1933, 25/2. jegyzet (ismeretlen portréjaként).

#### 64. CSERKESZ HERCEGNŐ

Dresdener Gemäldeinventar 1722/28. Lit: A. Inv. Nr.: 1016. „Mangoeki – or[iginal] – die Zirkassische Prinzessin – 2E 12Z – 2E – ...”

A leltár felvétele idején Pillnitzben. („Befinden sich dato: Pillnitz”)

Dresdener Gemäldeinventar „vor 1741” Fol. 87r: „Zircasische Portr.” Lit: A. Inv. Nr. 1016. „Mangoeki – or[iginal] – die Zirkassische Prinzessin sitzend – K[niebild] – 2E 12Z – 2E – ...”

A leltár felvétele idején Pillnitzben. („Befinden sich dato: Pillnitz”)

*Irodalom:* Lázár 1933, 25/2. jegyzet

#### 65. NŐI ARCKÉP

Dresdener Gemäldeinventar 1722/28. Lit: A. Inv. Nr.: 1036. „Mangoeki – or[iginal] – Portrait ohne Nahmen – 1E 10Z – 1E 3Z ...”

A leltár felvétele idején Pillnitzben. („Befinden sich dato: Pillnitz”) Korábbi lelőhelye („Geliefert”): „Ihro Hoheiten Garten”.

Dresdener Gemäldeinventar „vor 1741” Fol. 97v „Portraits Unbekannte” Lit: A. Inv. Nr. 1036. „Mangoeki – or[iginal] – Ein Frauenz. ohne Nahmen – B[rustbild] – 1E 10Z – 1E 3Z ...”

A leltár felvétele idején Pillnitzben. („Befinden sich dato: Pillnitz”)

*Irodalom:* Lázár 1933, 25/2. jegyzet

#### 66. NŐI ARCKÉP MINT DIANA

Dresdener Gemäldeinventar „vor 1741” Fol. 98r: „Portraits Unbekannte.” Lit: A. Inv. Nr. 1058. „Kubeczky (későbbi bejegyzés) – or[iginal] – ein Portrait, Diana – B[rustbild] – 1E 7Z – 1E 1Z ...”

A leltár felvétele idején Pillnitzben. („Befinden sich dato: Pillnitz”) A kép Mányoki („Mangoeki”) munkájaként szerepel a Fol. 385r-n szereplő „Verzeichniss derer Maitres SR Königl. Majt. Sämtlichen Schildereyen Inv. Lit. A” felsorolásában.

*Publikálatlan adat*

#### 67. MAGYAR GRÓFNŐ ARCKÉPE

1731

Dresdener Gemäldeinventar „vor 1741” Fol. 99r: „Portraits Unbekannte” Lit: A. Inv. Nr. 2216. „Mangoeki – ... – eine Ungar. Gräfin – B[rustbild] – ... – ...”

A leltár felvétele idején Lengyelországban. („Befinden sich dato: Pohlen”)

A képet a leltár bejegyzése szerint (Fol. 316r) Mányoki szállította le Drezdába 1731. október 13-án.

*Irodalom:* Lázár 1933, 25/2. jegyzet

#### 68. SPANYOL ÚR ARCKÉPE

1731

Dresdener Gemäldeinventar „vor 1741” Fol. 99r: „Portraits Unbekannte” Lit: A. Inv. Nr. 2217. „dito [Mangoeki] – ... – ein Spanier – B[rustbild] – ... – ...”

A leltár felvétele idején („Befinden sich dato”): „Stall Magazin und Stall Boden”

A kép származása a leltár bejegyzése szerint (Fol. 316r) – „Geliefert” – Mányoki, aki 1731. október 13-án szállította le a drezdai udvarba.

*Publikálatlan adat*

#### 69. NŐI ARCKÉP A PILLNITZI SOROZATBÓL

1713 körül

Olaj, vászon

Egykor Pillnitzben

*Irodalom:* Lázár 1933, 72, LXXVI/b. tábla. (Késői műként említi.)

#### 70. NŐI ARCKÉP A PILLNITZI SOROZATBÓL (Montmorency hercegnő?)

Olaj, vászon

Egykor Pillnitzben

Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, Régi Magyar Osztály, Fotóarchívum, 2063. leltári számú fotó (hátán: „Montmorency hercegnő, 1736 körül”)

*Irodalom:* Lázár 1933, 24, XV/b. tábla (1736 körüli datálással, adatot a képhez nem ad meg)

## REKONSTRUKTION DER TÄTIGKEIT DES BILDNISMALERS ÁDÁM MÁNYOKI AM HOF AUGUSTS DES STARKEN AUFGRUND VON INVENTAREN DER DRESDNER GEMÄLDEGALERIE AUS DEM 18. JAHRHUNDERT

„Anno 1713 geruheten Ihro Hochseel. Majest. Glorwürdigster Gedächtnuß durch den weyl. Cron Marchall H. Grafen Bilinski von Dantzig nach Warschau mich beruffen zu laßen, alwo ich durch weyl. den Grafen von Vitzthum praesentiret worden, es beliebten auch Allergnädigst Ihro Hochseel. Majest. in abconterfeyung einiger Pohlischer Dames mir so gleich occupation zu geben ...“ – so berichtet Mányoki in seinem Gesuch vom 18. Juni 1735 an den damaligen Herrscher August III. darüber, wie er seinerzeit an den sächsischen Hof kam.[1] Da er sich – nicht zum ersten und auch nicht zum letzten Mal – um eine etliche Jahre zuvor verlorene Stelle am

Hof bewirbt, ruft er im weiteren die anfänglichen Erfolge seiner höfischen Laufbahn in Erinnerung. Er zählt seine Aufgaben auf, die er von August dem Starken erhielt, ferner die geplanten Aufträge, die in Wien und in England auszuführen gewesen wären und erwähnt Einzelheiten über seine lange verzögerte Ernennung an den Hof. Denn obwohl seine ständige Anstellung dem Bericht im Gesuch zufolge bereits in Warschau zur Rede stand, kam es erst 1717 dazu, nachdem ihn der König kraft seines vom 26. Juni in Karlsbad datierten Reskriptes mit einem relativ hohen Jahresgehalt von 1000 Talern zum Hofmaler im Range des „ersten Potrait-Mahlers“ ernannte.[2] Mányoki stand



etwa zehn Jahre lang, bis Anfang 1726, im Dienste Augusts des Starken, als ihm wegen seines sich länger als erlaubt hinziehenden Aufenthaltes in Ungarn die Stelle entzogen wurde. Er kehrte zwar im Frühjahr 1731 nach Dresden zurück, erhielt aber erst zwischen August 1735 und Dezember 1736 wieder seine Hofmalerstelle. Von da an stand er bis zu seiner Pensionierung im Jahr 1753 in höfischen Diensten.[3]

Die Laufbahn von Ádám Mányoki (1673-1757) als Hofmaler war – nach der anfänglichen ununterbrochenen Beschäftigung – unverdientermaßen durch häufige Hintanstellung begleitet, vor allem nach der Ernennung von Louis de Silvestre zum Hofmaler beziehungsweise nach dessen Niederlassung in Dresden im Jahr 1716. Silvestre realisierte nämlich seit der zweiten Hälfte des Jahrzehnts an der Spitze seiner wohlorganisierten Werkstatt eine höfische Kunst, die sich auf sämtliche repräsentative Gattungen erstreckte und deren Vorbilder, den Ansprüchen des Herrschers gemäß, die Kunst am Hof Ludwig XIV. und die Tätigkeit von Le Brun waren.[4] Im Jahr 1713 jedoch, als Mányoki durch die persönlichen Aufträge von August dem Starken und durch dessen auch ausländische Aufträge versprechenden, hoffnungsvollen Pläne im Dienst des Herrschers gehalten wurde, teilte er die Porträtaufträge noch mit individuell arbeitenden Bildnismalern. Obwohl die Geschichte der Bildnismalerei Dresdens hinsichtlich der ersten Jahre nach 1710 weniger erforscht ist als die von Silvestre geprägte spätere Epoche, läßt sich anhand der bisherigen Zusammenfassungen dennoch ein annäherndes Bild von dem Künstlerkreis aufreißen, mit dem man zur Zeit von Mányokis Niederlassung in Dresden rechnen kann.[5] Aufgrund der Künstlernamen in den damaligen Inventaren läßt sich die Tätigkeit folgender Künstler mit der von Mányoki als parallel ansehen: Heinrich Christoph Fehling (1654-1725), der den Geschmack des 17. Jahrhunderts vertrat, David Hoyer (1670-1720), der als Hofmaler in erster Linie für seinen Leipziger Auftraggeberkreis arbeitete, und der Franzose Daniel de Savoye (1654-1716), der laut Erwähnungen sehr produktiv gewesen sein mußte, aber durch Werke kaum ausgewiesen ist.[6] Außer diesen kommen nur gelegentlich beauftragte beziehungsweise als Gast in Dresden weilende Künstler vor, wiewohl es sich um keine geringeren Namen handelt wie Antoine Pesne oder, erst um die Mitte des Jahrzehnts, Jan Kupecky.[7] Die Tätigkeit der erwähnten für den Hof knüpfte sich allerdings – ob regelmäßig oder provisorisch – in erster Linie an Dresden, während der Herrscher und sein Hofstaat den größeren Teil des Jahres in Warschau verbrachte, wie darauf Harald Marx bei der Behandlung der höfischen Bildnismalerei vor Silvestre bereits früher hinwies.[8] Daß dieser Umstand bei der Einstellung Mányokis eine wichtige Rolle gespielt haben mußte, geht auch daraus hervor, daß er sowohl im Sinne des Gesuchs als auch laut den Quellen der ersten beiden Jahre durch die Aufträge des Königs bis Jahresende 1713 fast völlig an Warschau gebunden war. Seine dortige Tätigkeit kann kaum davon unabhängig sein, daß August der Starke den überwiegenden Teil des Jahres 1713 – wie des ganzen Zeitabschnitts von 1712 bis 1716 – in Polen, vermutlich in Warschau verbrachte.[9]

Eben wegen des Gelegenheitscharakters von Mányokis Beschäftigung sind seine frühesten Aufträge für den sächsischen Herrscher ziemlich genau dokumentiert. Aus den Jahren zwischen 1713 und 1715 sind nämlich eine Quittung und vier Rechnungen erhalten,[10] von denen drei die ausgeführten Arbeiten einzeln aufzählen, wobei 27 der erwähnten 34 Werke mit dem Titel angegeben sind. Die vier Rechnungen und die beiden Inventare der Dresdener Sammlung vom 18. Jahrhundert, die wichtigsten Quellen der höfischen Tätigkeit des Malers, erlauben eine ziemlich klare Übersicht über sein Schaffen, nicht nur hinsichtlich der einzelnen Werke, sondern auch der ganzen Epoche. Aufgrund der Rechnungen lassen sich nicht nur als unbekannt geführte Bildnisse der Inventare bestimmen, sondern seine im höfischen Auftrag geschaffenen Werke größtenteils auch datieren, wodurch die intensiveren und die weniger fruchtbaren Perioden seiner Beschäftigung besser erkannt werden können.

Die beiden Inventare der Dresdner Sammlung vom 18. Jahrhundert verzeichnen mit einem Abstand von etwa zwanzig

Jahren die an verschiedenen Stellen bewahrten Kunstwerke im Besitz des sächsischen Herrschers, und zwar zum Glück der Forschung nach unterschiedlichen Systemen.[11] Im ersten, auf Geheiß Augusts des Starken im Juli 1722 angelegten und im November 1728 abgeschlossenen ausführlichen „Schilderey-Inventarium“, das unter der Leitung des ersten Hofarchitekten Raymond Le Plat erstellt wurde (in der Literatur als „Inventar von 1722/28“ bezeichnet),[12] werden unter dem Namen Mányoki 47 Bilder aufgezählt. Das spätere, zusammengestellt vor 1741 von Steinhäuser, dem Inspektor der Bildergalerie,[13] (im weiteren als Inventar „vor 1741“ bezeichnet) schreibt dem Maler 57 Gemälde zu. Sieben davon, die erst 1731 oder danach in die Sammlung kamen, sind allein hier erwähnt. Diese Quelle liefert nur im Falle dieser letzteren einen Anhaltspunkt hinsichtlich der Entstehungszeit der Werke, die übrigen lassen sich aufgrund der Angaben im Verzeichnis nicht datieren. In den beiden Verzeichnissen werden die gleichen Inventarnummern benutzt, aber während die erste Liste eine laufende Numerierung aufweist, wurde die zweite, jene „vor 1741“, nach einer thematischen Ordnung angelegt. Letztere gruppiert die Bildnisse nach den Dargestellten, wobei die Mitglieder verschiedener Fürstenhöfe – im Falle von Mányoki der sächsischen, preußischen, Anhalt-Dessauischen, polnischen, tscherkessischen („zirkassischen“) – von denen des kaiserlichen Hofes und der polnischen Herrscher unterschieden und manche (zum Beispiel die böhmischen) mit einiger Unsicherheit der Gruppe „Portraits insgesamt“ oder den „Portraits unbekannt“ zugeordnet werden, aber in den meisten Fällen bietet die Aufzählung irgendeinen Anhaltspunkt zur Bestimmung des Dargestellten. Im allgemeinen wird der jeweilige aktuelle Standort sowie die frühere Aufstellung, die Provenienz, genau angegeben, darüber hinaus in einem „Extract“ des Verzeichnisses „vor 1741“, soweit bekannt, auch der Lieferant des Stückes, in letzterem Falle mit dem Datum der Eingliederung in die Sammlung. Meistens wird angegeben, ob es sich um ein Original oder eine Kopie handelt, desweiteren werden auch die Maße, und in dem in jeder Hinsicht detaillierteren Verzeichnis „vor 1741“ auch das Format, also der Bildausschnitt festgehalten: B[rustbild], K[niestück] oder L[ebensgroß]. Dank diesem System, das praktisch den Gesichtspunkten des 20. Jahrhunderts entspricht, erhält man Informationen nicht nur darüber, wie man sich den Typ und die Ausmaße der Aufträge Mányokis vorstellen soll, sondern auch über das weitere Schicksal und die „Verwendung“ der Bilder. Man gewinnt auch Kenntnisse darüber, wie sich die Kunstwerke für die Bildergalerie von denen für die Bilderfolgen unterschieden, die die Dekorativität des fürstlichen Milieus gewährten und praktisch als zur Ausstattung gehörig behandelt wurden.

Die Eintragungen der beiden Inventare hinsichtlich der Autorschaft Mányokis decken sich nicht vollständig.[14] In vier Fällen werden Werke, die im ersten Verzeichnis ihm zugeeignet werden, in der späteren Liste ohne Meisternamen geführt (siehe im Anhang des vorliegenden Aufsatzes – S. 90 – unter Nr. 19, 26, 27, 32; die Bezeichnung „publikálatlan adat“ am Schluß der einzelnen Nummern im Anhang bedeutet: „unveröffentlichte Angabe“), in zwei weiteren Fällen ist es umgekehrt, der Name Mányoki wird nur im späteren Verzeichnis angegeben, – bei diesen wird übrigens die Richtigkeit der Eintragung durch Rechnungen untermauert (Nr. 7, 25). Es kommt aber auch vor, daß Bildnisse Mányokis im ersten Verzeichnis aus unbekannten Gründen aus dem zweiten fehlen (Nr. 14, 22, 41). Immerhin verzeichnen die beiden Inventare insgesamt 58 Werke Mányokis, und zu weiteren fünf, die ohne Meisternamen oder als unbekannt geführt werden, bieten drei ausführliche Rechnungen ausreichende Anhaltspunkte. In der 1714 in Dresden ausgestellten Rechnung finden sich die Bildnisse von Friedrich Wilhelm, König von Preußen, von Markgraf Albrecht Friedrich von Brandenburg – einstweilen nur aus Quellen bekannt –, und vom Fürsten Leopold von Anhalt-Dessau, letzteres ist im übrigen signiert (Nr. 2, 21, 31). Eines der Bildnisse von Fräulein Sophie von Dieskau läßt sich anhand einer Rechnung von 1715 aus Leipzig, die Darstellung der Madame „Potsasina“ hingegen aufgrund einer Rechnung von 1713 aus Warschau identifizieren



(Nr. 14, 48). Mit diesen zusammen lassen sich also in der einstigen Sammlung 63 Bildnisse nachweisen, die als Werke Mányokis bestimmt werden können. Diese Quantität wurde aber bereits im vorigen Jahrhundert durch weitere drei Werke ergänzt: durch das vermutlich vernichtete Halbfigurenbildnis August des Starken, vormals im Residenzschloß, durch das verschollene, oder ebenfalls vernichtete Bildnis des Grafen Bieliński, Krongroßmarschall von Polen, und durch das Bildnis des Fürsten von Siebenbürgen Franz II. Rákóczi, das später nach Ungarn gelangte (Nr. 1, 5, 53). Obwohl bei den beiden letzteren die Inventare keinen Meisternamen angeben und die Autorschaft Mányokis auch sonst durch keine schriftlichen Quellen belegt werden kann, nahm sie Friedrich Matthäi in seinen ab 1835 mehrfach neu verlegten Katalog als Werke Mányokis auf, und zwar mit Recht.[15] Es war ebenfalls Matthäi, der das Bildnis August II. Mányoki zuschrieb, dieses taucht aber seit der Bestimmung Sponsels zu Beginn unseres Jahrhunderts als „Fehling oder Mányoki“ zuweilen als Fehling auf. Dieses Werk, eine der ersten Arbeiten für den Herrscher, läßt sich jedoch archivalisch nachweisen: es ist identisch mit dem ersten Posten in Mányokis Warschauer Rechnung von 1713. (Das Bildnis scheint übrigens in den Inventaren des 18. Jahrhunderts nicht verzeichnet zu sein.) Schließlich zähle ich die weiter unten eingehend zu behandelnden Bildnisse einer Fürstin Lubomirska sowie der Sofie Herzogin von Sachsen Weissenfels – laut der erhaltenen Archivfotos gehörten beide zur Einrichtung des Residenzschlosses – ebenfalls zu den Arbeiten, die sich Mányoki zuschreiben lassen (Nr. 36, 59). Alles in allem darf man behaupten, daß in der Sammlung der sächsischen Herrscher des 18. Jahrhunderts nach unserem heutigen Wissensstand 68 Werke mit mehr oder weniger Gewißheit mit dem Namen Mányoki verbinden lassen, und zwar überwiegend aufgrund irgendeiner Quelleneintragung. Ebenso darf man die beiden letzten Frauenbildnisse unseres Anhangs hinzuzählen, obwohl sie einstweilen mangels entsprechender Anhaltspunkte nicht mit Werken der Inventarverzeichnisse identifiziert werden können. Beide Porträts von heute unbekanntem Verbleib gehören eindeutig der Folge von Pillnitz an (Nr. 69, 70).

Zur Zeit werden in der Dresdner Gemäldegalerie neun Gemälde unter dem Namen Mányoki geführt, davon stammen aber nur acht aus der Sammlung des 18. Jahrhunderts.[16] (Nr. 3, 7, 12, 17, 21, 22, 23, 31) Die Erwähnung dieser Werke findet sich in zwei Studien von Harald Marx mit der Ergänzung, daß das Inventar von 1722/28 47, und jenes „vor 1741“ 54 Bildnisse des Malers verzeichnet,[17] diese Zahlen beziehen sich auf die durch die Inventare als Mányoki registrierten Werke. Zum Verbleib des größeren Teils der einstigen Menge verfügen wir jedoch nicht einmal über Angaben. Unter den Bildnissen in unserem Anhang wissen wir nur von 21 Stück, daß sie noch in der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts vorhanden waren, das Schicksal der übrigen ist jedoch unbekannt. Soviel steht fest, daß keine einzige Arbeit des Meisters aus dem „Vorratsbilder“ genannten Material im Oktober 1859, im April 1860 oder im Mai 1861 versteigert wurde,[18] und unseres Wissens kamen in den Jahren nach der Aufteilung der Kunstwerke zwischen „dem Freistaate Sachsen und dem vormaligen Königshause“ nur zwei Werke in Privatsammlungen beziehungsweise in den Kunsthandel.[19] In Anbetracht all dieser Tatsachen ist die Hoffnung vielleicht doch nicht ausgeschlossen, daß sich in der Dresdener Sammlung trotz der Zerstörungen durch den Krieg noch einige von den einst so zahlreich vorhandenen Bildern verbergen könnten, die vielleicht für Werke von Mányoki gehalten werden können. Einstweilen müssen wir uns jedoch bei der Übersicht und der Rekonstruktion der produktivsten Schaffensperiode des Malers mit den Informationen begnügen, die sich aus den beiden Inventarbüchern und den erhaltenen Rechnungen beziehungsweise aus der Gegenüberstellung all dieser Quellen gewinnen lassen.

Unter den Rechnungen Mányokis, die am 10. Juni 1713 in Warschau,[20] am 12. Oktober 1714 in Dresden,[21] am 10. Juli 1715 in Dresden[22] sowie am 18. Oktober 1715 in Leipzig[23] ausgestellt wurden, hat der Monograph Mányokis, Béla Lázár nur die ersten beiden gekannt, die er ungenau, mit vielen

Irrtümern mitteilte, wobei er auch die Angaben nicht mit gleicher Sorgfalt und Folgerichtigkeit auswertete. Er widmete seine Aufmerksamkeit nämlich nur jenen Stücken, die er in der Dresdner Sammlung identifizieren konnte – allerdings mit Fehlbestimmungen der dargestellten Person –, die übrigen faßte er nur in einer Aufzählung einer Fußnote zusammen.[24] Die Rechnung von 1713, die die frühesten Arbeiten für den Herrscher beinhaltet, zählt zwölf Werke auf. Diese sind, ausgenommen das Bildnis Augusts des Starken (Nr. 1), alle in den Inventaren des 18. Jahrhunderts verzeichnet, und die Dargestellten werden im Verzeichnis „vor 1741“ ausnahmslos als von polnischer Herkunft angegeben (Nr. 3, 12, 17, 43, 47, 48, 52, 55, 58, 60, 63). Obwohl Lázár beide Quellen kannte, brachte er ihre Angaben entweder gar nicht, oder fälschlich miteinander in Beziehung. Seine Irrtümer sind mannigfaltig und zuweilen verwirrend. Den auf die Fürstin Lubomirska bezüglichen Posten brachte er gleich mit drei erhaltenen Werken in Zusammenhang,[25] das Bildnis der Fürstin Dönhoff bestimmte er als männliches Bildnis und identifizierte es mit keiner Eintragung der Inventare, wie er auch im Falle der Bildnisse Madame Szebek und Madame „Potsasina“ die Posten der Rechnung nicht mit Bildern im Inventarverzeichnis in Beziehung setzte. Im weiteren verband er dann die Posten der Rechnung mit Werken, aber wieder mit Irrtümern beziehungsweise Mängeln. So setzte er zum Beispiel das Bildnis der Pociejowa, der Gemahlin eines litauischen Feldherrn (einer späteren Gräfin Montmorency), mit dem Bildnis im Warschauer Nationalmuseum gleich, obwohl letzteres stilistisch wie in den Ausmaßen von den übrigen Bildnissen in der Rechnung von 1713 abweicht.[26] Er datierte das Bildnis der Gräfin Oginska auf 1741 – und berief sich darauf mit falschen Inventarnummern aus dem 18. Jahrhundert – und brachte es somit nicht mit dem Bildnis in der Rechnung in Beziehung, wie er auch die Bildnisse der Gräfin Dönhoff und das Bildnis der Madame Besenval, der Gemahlin eines französischen Diplomaten (früher verheiratete Potocka, Starostin von Czechrinsk), nicht mit den entsprechenden Posten der Rechnung identifizierte. Ähnlich ungenau behandelte er einen Teil der neun Bildnisse, die sich mit der anderen, 1714 in Dresden ausgestellten Rechnung verbinden lassen (Nr. 2, 7, 21, 22, 25, 31, 38, 40, 57). Er gab falsche Inventarnummern aus dem 18. Jahrhundert bei den Bildnissen der Maria Dorothea, Prinzessin von Kurland sowie des Markgrafen Albrecht Friedrich von Brandenburg an, teilte in seiner Monographie das Bildnis Friedrich Wilhelms von Preußen mit, aber ohne es mit Angaben in den Dresdner Inventaren oder der Rechnung zu verbinden, und setzte das Bildnis des Fürsten Leopold von Anhalt-Dessau fälschlich mit der – im übrigen erst 1927 in Berlin erworbenen – eigenhändigen, detailgetreuen Dessauer Kopie gleich (Nr. 31/a). Die Monographie läßt auch in der Bestimmung der Dargestellten der beiden Rechnungen zu wünschen übrig. Eine Dame, die in der Rechnung von 1713 nur als „Princess“ bezeichnet wird (vgl. Nr. 12) hält er unter Berufung auf Hagedorn[27] mit der dänischen Königin (also mit Sophie Magdalena Markgräfin von Brandenburg-Kulmbach) identisch – ohne zu beachten, daß die Dargestellten sämtlich zum polnischen Hof gehörten, und in der Prinzessin Sobieska glaubt er eine nicht existierende Person zu erkennen, eine Tochter namens „Constantine“ des Königs Jan Sobieski (Nr. 58). Ebenfalls unter einem falschen Namen, als „Markgräfin Filippina“ behandelt er die 1714 porträtierte Prinzessin Johanna Charlotte von Anhalt-Dessau, die er für die Gemahlin des übrigens unverheirateten Markgrafen „Karl (richtig Christian) Ludwig von Brandenburg“ hält (Nr. 25). Es steht außer Zweifel, daß die Bezeichnungen in den Rechnungen wie auch die Inventareintragungen so manche Aufgaben an die Forschung stellen. Deshalb gibt es noch unter den Auflösungen und unter den Ergebnissen, die unter Verbindung verschiedener Quellenangaben gewonnen wurden, manche, die vorerst, solange keine neue Angabe oder kein neuer Anhaltspunkt zum Vorschein kommt, unter Fragezeichen stehen muß.

Lázár setzte die Dame, die in den Inventaren und in der Rechnung einheitlich als „Princesse (Royale de) Constantine“ bezeichnet wird, vermutlich dank der thematischen Ordnung des Inventars „vor 1741“ mit einer Prinzessin Sobieska gleich, da



das Bild unter den Bildnissen von Mitgliedern der polnischen Herrscherfamilie aufgezählt ist. Entgegen seinen Feststellungen ist aber die Dargestellte keine Tochter, sondern die Schwiegertochter von Jan Sobieski, die Gemahlin des Konstantin Sobieski, geborene Maria Jozefa Wessolowska, die in den Quellen nach der damaligen Praxis mit der weiblichen Form des Vornamens ihres Gatten angeführt ist (Nr. 58). Die Identität einer anderen Dame, die im Inventar als „Gräfin von Sachsen“ bezeichnet wird, konnte mit Hilfe der Leipziger Rechnung Mányokis von 1715 bestimmt werden. Der Titel „Graf von Sachsen“ gebührte den illegitimen, jedoch später legitimierten Söhnen Augusts des Starken, unter denen zur Entstehungszeit des Gemäldes nur Moritz, ein Sohn der Aurora Königsmarck verheiratet war. Die Dargestellte des für die „Schönheiten-Galerie“ bestimmten Bildnisses gab sich also als dessen Gemahlin, Johanna Viktoria von Löben erkennen (Nr. 35). Obwohl einer anderen Gesellschaftsschicht zugehörig, konnte auch die Identität des „Freulein Schillingen“, einer Hofdame der Prinzessin Henriette Agnes von Anhalt-Dessau, bestimmt werden. Maria Henriette von Schilling war mit einem Offizier des Fürsten Leopold von Anhalt-Dessau, Heinrich Karl Ludwig von Hérault vermählt – und zwar seit dem 14. Juli 1714. Da sie in der Rechnung Mányokis und im Inventarverzeichnis mit ihrem Mädchennamen aufscheint, muß das Bild vor ihrer Heirat entstanden sein, also vermutlich als eines der ersten Stücke, die Mányoki in Dessau ausführte (Nr. 57). Hinsichtlich der Bestimmung des Dargestellten ist das Bildnis des Kronmarschalls Bieliński, einst im Residenzschloß, eines der problematischsten Werke. Bezüglich seiner Identität gibt es in der Literatur zwei Varianten. Im Katalog von Matthäi ist er als „Der Großmarschall von Polen Graf Bielinsky. Palatin von Culm“ angegeben. Diese Bestimmung wurde von Wurzbach übernommen und mit dem Vornamen Franz ergänzt, und mit dem gleichen Vornamen scheint er in der Monographie Lázars auf. Später warf Lajos Hopp die Möglichkeit auf, daß das Bildnis den Vater von Franz Bieliński, den im März 1713 verstorbenen Kazimierz Ludwik Bieliński darstellen könnte, wodurch das Werk auf 1713 datiert werden müßte. Dieser Annahme widerspricht aber das Alter des Dargestellten (Kazimierz Ludwik Bieliński muß laut seiner Biographie bei seinem Tod mindestens 55 Jahre alt gewesen sein), ferner der Umstand, daß das Bild in der älteren Literatur als Bildnis des Palatins von Chelm bekannt war. Diesen Titel führte aber von den beiden nur der Sohn, Franz Bieliński (1683-1766), er wurde mit dem 28. Dezember 1725 dazu ernannt. Es bleibt weiterhin Tatsache, daß Franz Bieliński erst 1732 Kronmarschall von Polen geworden ist, während das Inventar von 1722/28 den Dargestellten bereits unter diesem Titel angibt.[28] Die Entscheidung wird auch durch das jüngst als ein Werk von Augustyn Mirys von 1766 veröffentlichte Bildnis des Franz Bieliński nicht erleichtert, das übrigens mit dem Dargestellten des Dresdner Bildnisses starke Ähnlichkeit aufweist.[29] Die stilistischen Merkmale des durch ein Archivfoto bekannten Bildnisses scheinen jedoch eher für die Gleichzeitigkeit mit den Stücken der Folge von 1714 zu sprechen (Nr. 5).

In zwei Fällen liefern sonstige Darstellungen einen sicheren Anhaltspunkt zur eindeutigen Identifizierung des erhaltenen Bildes mit Angaben aus der Rechnung Mányokis beziehungsweise mit Inventareintragungen. Das Bildnis des Markgrafen Christian Ludwig von Brandenburg-Schwedt tritt im Verzeichnis der Werke, die im Besitz des Familienvereins Haus Wettin Albertinischer Linie e. V. verblieben sind, als Bildnis von Markgraf Carl Ludwig in Erscheinung. Der Kupferstich des älteren Bernigeroth, der zweifelsohne nach Mányokis Gemälde entstand, aber bis jetzt nie mit diesem in Zusammenhang gebracht wurde, vermochte nicht nur die Identifizierung des Dargestellten zu untermauern, sondern hat auch bezeugt, daß das Bild, das im Inventar ohne Meisternamen steht, mit der bis heute erhaltenen Arbeit des Meisters aus dem Jahr 1714 identisch ist (Nr. 7). Es lohnt sich hier zu bemerken, daß zu mehreren Posten der Rechnung Inventareintragungen gehören, bei denen kein Meisternamen angegeben ist, bei diesen konnte die Übereinstimmung der neben der Bemerkung „original“ die übereinstimmenden Maßangaben als Anhaltspunkt genommen

werden (Nr. 2, 7, 21, 25, 31). Bei einem anderen Stück derselben Folge, dem Bildnis der Johanna Charlotte Markgräfin von Brandenburg-Schwedt, geborene Prinzessin von Anhalt-Dessau wurde nur im Inventar „vor 1741“ der Name „Manyocki“ beigefügt. Ein Posten in der Rechnung von 1714 kann auch in diesem Fall aufgrund der Maße mit der Inventareintragung verbunden werden, aber die genaue Bestimmung, auf welches Bildnis sich diese Angaben beziehen, ist nur anhand der übrigen Bildnisse der Prinzessin möglich. Das Porträt, das mit der Rechnung von 1714 in Zusammenhang gebracht werden kann, war in der Mányoki-Literatur auch bis jetzt bekannt, jedoch nicht als Bildnis der Prinzessin von Anhalt-Dessau, sondern als das der Gräfin Cosel. Dieses Bild taucht auch in der neuesten deutschen Literatur wiederholt auf, aber Zweifel wurden bis jetzt höchstens bezüglich der Autorschaft Mányokis geäußert. Die richtige Bestimmung der Dargestellten des Halbfigurenbildnisses wurde durch zwei, auch bislang bekannte Porträts der Prinzessin ermöglicht, von denen das eine als eine Variante des Dresdner Bildes als Dreiviertelbildnis anmutet. Letztere, ein Sitzbild der Prinzessin Johanna Charlotte, wird im Museum Gripsholm unter dem Namen Pesne geführt,[30] und das ziemlich wohl bekannte Doppelbildnis der Prinzessin mit ihrem Sohn Heinrich Friedrich im Museum von Schwerin, ebenfalls vom Berliner Meister, wird auf die Jahre um 1715 datiert.[31] Auf allen drei Gemälden wurde dasselbe Antlitz festgehalten, freilich mit einigem zeitlichem Abstand. (Nr. 25) Etwas idealisiert verewigte Mányoki ebenfalls die Prinzessin von Anhalt-Dessau in einem weiteren Bild, in einem seit dem Weltkrieg verschollenen Stück der Pillnitzer Folge. Das Gesicht des vermutlich um 1715 datierbaren Bildnisses ist zwar weicher gestaltet als die vorhin erwähnten, aber hinsichtlich der Identität der Dargestellten gibt es keine Zweifel, denn es gibt davon eine Kopie aus dem 18. Jahrhundert, deren Inschrift den Namen angibt.[32] (Nr. 24, 24/a)

Bei Werken, die nur aus schriftlichen Angaben bekannt sind, erzielt man in manchen Fällen nur wahrscheinliche Ergebnisse, wenn man das Bildnis mit einer Rechnung oder einer Inventareintragung zu verbinden sucht. So ist ein Bild, das in der Rechnung von 1713 lakonisch als „Ihr Durchl. die Princess“ bezeichnet wird, nach Ausschluß anderer Möglichkeiten hypothetisch mit der Fürstin Czartoryska identifiziert. Unter den in Frage kommenden Damen – deren Bildnisse die gleichen Ausmaße wie die übrigen, in der Rechnung aufgezählten Bilder haben – ist nämlich sie die einzige, der der Titel „Prinzessin“ zukam. Die zur Entstehungszeit des Bildes erst recht junge Fürstin heiratete später den Fürsten Jan Poniatowski und wurde Mutter des angehenden Königs von Polen, Stanislaw August Poniatowski (Nr. 12). Aus einem anderen Grund bleibt die Identifizierung des Bildnisses, das zum Posten „Madame Saluska“ der Rechnung gehört, ungewiß. In beiden Inventaren scheint nämlich ein Bildnis einer unbekannten Dame als Original Mányokis auf, dessen Ausmaße mit denen der übrigen Bildnisse in der Warschauer Rechnung von 1713 übereinstimmen. Angesichts dieser Umstände, und weil die Verzeichnisse kein weiteres Brustbild der Madame Zaluska enthalten, möchten wir das Bildnis der unbekannten Dame – mit Vorbehalt – dem Bildnis „Saluska“ der Rechnung gleichsetzen (Nr. 63). Obwohl die alten Inventarnummern teilweise bis heute am unteren Rand des Gemäldes auszumachen sind, ergeben sich zuweilen infolge der Beschädigung der Ziffern Mißverständnisse oder falsche Lesarten. Möglicherweise liegt es an derartigen Umständen, daß ein ausgestelltes Frauenbildnis Mányokis in Moritzburg bis jetzt als die Darstellung der „Madame Panowska“ galt, ein Name, der übrigens in den Verzeichnissen nicht vorkommt. Aufgrund der schwierig zu entziffernden Inventarnummer (1065) läßt sich das Bildnis im Verzeichnis „vor 1741“ mit dem Bildnis der Madame Jalowiczka identifizieren, deren Name (in der Form „Jalowiska“) zwar von einer anderen Hand als die Beschriftung der übrigen Stücke der Folge, auf der Rückseite der Leinwand zu lesen ist (Nr. 23).

Die Bildnisse der polnischen Damen, die in der Rechnung von 1713 aufgezählt sind, werden in den Inventaren als Brustbilder („B[ustbild]“) bezeichnet, und zwar von den



gleichen Maßen – „1 Elle 8 Zoll – 1 Elle 2 Zoll“[33] –, die aber nicht nur für diese elf Bildnisse kennzeichnend sind. Laut Angaben der Inventare haben weitere acht Porträts diese Ausmaße, wobei die Dargestellten – mit zwei Ausnahmen (Nr. 46, 51) – ebenfalls zum polnischen Hof gehörten (siehe Nr. 23, 33, 42, 50, 55, 56). Dieser Umstand läßt darauf schließen, daß sich die ersten Aufträge von August dem Starken nicht nur auf die aus der Rechnung von 1713 bekannten Bildnisse, und auch nicht nur auf das Bildnis der im Kloster weilenden Fürstin Lubomirska beschränkte, die Mányoki in seinem Gesuch von 1735 als seine frühesten Arbeiten angibt.[34] Dies könnte auch dafür eine Erklärung abgeben, warum dem Maler schließlich in Warschau etwa das fünffache der Endsumme der Rechnung („230 Ducaten“) ausgezahlt wurde.[35] Der Preis der Bildnisse war einheitlich 18 Dukaten, ausgenommen das Bildnis von August dem Starken, für das in der Rechnung 50 Dukaten angegeben werden. Der Unterschied zu den weiblichen Bildnissen dürfte außer dem für ein Herrscherbildnis geziemenden höheren Honorar auch an der Abweichung in den Ausmaßen gelegen haben.

Als Standort bezeichnen die Inventare bei all diesen Bildnissen das Schloß Pillnitz, was jedoch auch bei einer anderen größeren Einheit der Fall ist, nämlich bei den sechs Bildnissen der Leipziger Rechnung von 1715 (Nr. 13, 14, 15, 35, 41, 54), ferner bei der Eintragung des Bildnisses der Maria Henriette von Schilling, der Hofdame der Prinzessin Henriette Agnes von Anhalt-Dessau (Nr. 57). Über diese Gruppe ist nur soviel bekannt wie die Inventare und die Rechnungen verraten, daß nämlich die sieben Bildnisse in zweierlei Ausmaßen ausgeführt wurden („1 Elle 7 Zoll – 1 Elle 1 Zoll“; „1 Elle 9 Zoll – 1 Elle 3 Zoll“), durchgehend in Brustbildformat, was in Wirklichkeit – wie bei den früher angegebenen Ausmaßen – Halbfigurenbildnisse bedeutet. Diesen beiden Ausmaßen begegnet man aber nicht nur bei diesen Eintragungen, sondern auch bei weiteren fünf Bildern, die ebenfalls als in Pillnitz befindlich verzeichnet sind (Nr. 4, 6, 29, 34, 61). Mangels näherer Angaben kann man nur vermuten, daß diese eventuell teilweise mit jenen Bildnissen identisch sind, die in der Dresdener Rechnung des Malers vom 10. Juli 1715 aufgezählt sind.[36] Die Quelle gibt die Werke nicht an, teilt nur soviel mit, daß vier davon noch im Vorjahr in Dresden ausgeführt worden sind, die übrigen drei dürfte Mányoki im Jahr der Rechnung während seines Danziger oder Berliner Aufenthaltes gemalt haben, und die Belohnung war einheitlich 50 Dukaten für jedes Stück. Soviel steht jedenfalls fest, daß es von ihm sonst keine Bildnisgruppe größeren Umfangs gibt, die sich aufgrund der Ausmaße mit der Dresdener Rechnung von 1715 in Zusammenhang bringen ließe. Gleichweise ist es nur eine Vermutung, daß das verschollene Bildnis der Prinzessin Johanna Charlotte von Anhalt-Dessau von ähnlichen Ausmaßen, ebenfalls aus der Folge von Pillnitz, mit diesen zeitgleich sein könnte (Nr. 24). Mit dem etwaigen Auftauchen des Gemäldes könnte man vielleicht auch auf diese Frage eine Antwort erhalten.

Die in den Rechnungen von 1713 und 1715 aufgezählten Werke gehörten zur „Schönheiten-Galerie“ Augusts II., die auch Werke ähnlichen Formats und ähnlicher Ausmaße von weiteren Bildnismalern am Dresdner beziehungsweise Warschauer Hof, von Daniel de Savoye, Pierre Gobert, David Hoyer sowie François de la Croix und anderen umfaßte.[37] Die oben behandelten Bildnisse Mányokis, die aufgrund ihrer Ausmaße und ihrer Dargestellten angabemäßig unter die Stücke der „Schönheiten-Galerie“ eingereiht werden können, werden im Inventar „vor 1741“ als in Pillnitz befindlich verzeichnet, jedoch ohne ihre Anbringung näher zu bestimmen. Was aus den Eintragungen hervorgeht, bezieht sich auf ihren früheren Standort, sie kamen aus „Ihro Hoheiten Garten“. Was man darunter zu verstehen hat, fand Harald Marx heraus. Diese Bezeichnung bezog sich auf ein zwischen 1668 und 1672 errichtetes „Türkisches Palais“, das im „Italiänischen Garten“, später, nach 1719 „Türkischen Garten“ genannten Park stand und in seiner Form des 17. Jahrhunderts nur bis 1715 bestand. Um diese Zeit beschädigt, wurde es nach den Entwürfen Daniel Pöppelmanns wiederaufgebaut und vor 1719 vollendet.[38]

Marx teilt die Angabe unter Berufung auf Cornelius Gurlitt mit, wonach August II. das „Türkische Palais“ mit dem dazu gehörigen Park nach 1719 seiner Schwiegertochter Maria Josepha schenkte, seit diesem Zeitpunkt hieß er „Ihro Hoheiten Garten“. Im Zusammenhang mit der Verschenkung erfolgte auch die Entfernung der „Schönheiten-Galerie“ mit den Bildnissen der Hofdamen und Mätressen zu einem einstweilen nicht näher bestimmbar Zeitpunkt.

Die Entfernung der „Schönheiten-Galerie“ von ihrem früheren Standort und ihre Unterbringung in Pillnitz führt in eine neuere Phase der Geschichte der Folge, und somit auch des Schicksals von Mányokis Werken hinüber. Die Verlegung der Bildnisgalerie (eventuell nur eines Teils davon) nach einem neuen Schauplatz ist keineswegs nur eine technische oder sammlungsgeschichtliche Frage. Manche damals schon vorhandene und bis heute erhaltene Stücke – darunter zwei zu Kniestücken ergänzte Bildnisse Mányokis – legen die Vermutung nahe, daß August der Starke im Zusammenhang mit der Neuaufstellung die Schaffung einer repräsentativeren, in der Ikonographie mannigfaltigeren und dekorativeren Schönheiten-Galerie anstrebte. Es dürfte damit zusammenhängen, daß die im Oval gehaltenen Halbfigurenbildnisse nach dem Geschmack der Porträtmode vom ausgehenden 17. Jahrhundert, die Anfang der zwanziger Jahre des 18. Jahrhunderts unzeitgemäß geworden waren, teilweise in größerem Format verändert wurden. Einer derartigen Umgestaltung wurden mehrere unterzogen, das Frauenbildnis von François de la Croix, das vom Oval zum Kniestück umgearbeitet wurde,[39] das Bildnis der Prinzessin Christiane Sophie Wilhelmine von Bayreuth, das zuerst zum Kniestück, dann zum Ganzfigurenbild ergänzt wurde[40] sowie (obwohl nicht unbedingt für die „Schönheiten-Galerie“) das Brustbild der Eleonore Luise Erdmuthe von Sachsen Eisenach des Gedeon Romandon, das in der Silvestre-Werkstatt zu einem sitzenden Dreiviertelbildnis umgestaltet wurde[41] – um nur die aus Veröffentlichungen bekannten Beispiele zu erwähnen. Unter den Arbeiten Mányokis tragen zwei die Spuren der Umgestaltung beziehungsweise Vergrößerung: das Bildnis der Prinzessin Sobieska, das in die Ungarische Nationalgalerie gelangt ist sowie das Bildnis der Fürstin Lubomirska, die vermutlich als Kriegsverlust gelten muß (Nr. 36, 58). Die Art der Ergänzung und der vermutliche Zeitpunkt von deren Ausführung ist unterschiedlich. Nach dem Archivfoto zu schließen wurde das Bildnis der Lubomirska bei der Doublierung mit einer größeren Leinwand entlang des Ovals beschnitten,[42] während bei der Vergrößerung des Porträts der Prinzessin Sobieska die ursprüngliche rechteckige Form der Leinwand beibehalten wurde. Aufgrund von stilistischen Merkmalen – vor allem der Übereinstimmung in der Behandlung der Details und der malerischen Einheit – vermuten wir, daß beim Bildnis Lubomirska Mányoki selbst die Erweiterung der Komposition übernahm, und zwar nach der stilistischen Einheit des Bildes zu schließen nicht lange nach der Entstehungszeit des Werkes, spätestens Ende des Jahrzehnts zwischen 1710 und 1720. Demgegenüber darf man die Weiterentwicklung des Brustbildes der Prinzessin Sobieska für eine Arbeit der Silvestre-Werkstatt aus den zwanziger Jahren halten. Zu dem etwas schwerfälligen, kulissenhaften, in lebhaften hellen Farben gehaltenen Landschaftshintergrund und zu einzelnen Details der Gestaltung der Frauenfigur findet man nämlich in manchen Stücken einer Serie von Damenbildnissen von Louis de Silvestre aus 1724 entsprechende Analogien.[43] Diese Folge von Dreiviertelporträts von abwechslungsreichen ikonographischen Lösungen, von der acht Stücke überliefert sind, zeugt an sich schon von der Absicht der Schaffung einer „Schönheiten-Galerie“ neuen Typs aus dekorativ gestalteten großformatigen Bildnissen. Silvestre führte Seine ursprünglich aus 13 Stücken bestehende Folge im Lauf des Jahres 1724 aus und lieferte die vorhandenen mit weiteren, nur aus Inventareintragungen bekannten fünf Stücken im Januar 1725 im Hof ab.[44] Es ist leicht vorstellbar, daß etwa gleichzeitig mit diesem Auftrag und zu ähnlichem Zweck auch einzelne bereits vorhandene Halbfigurenbildnisse umgestaltet und „neuverwendet“ wurden,



da die Ausmaße der Ergänzung, die auf diese Weise erhaltenen Bildmaße, im Fall von mehreren Bildnissen annähernd mit den Stücken der Silvestre-Folge übereinstimmen.[45] Zu diesen gehört auch das Porträt Sobieska der Ungarischen Nationalgalerie, die in Angleichung an den Typ der Folge von 1724 nicht nur in den Ausmaßen geändert sondern auch in anderer Hinsicht modernisiert wurde. Die Komposition wurde durch die Ansicht eines Parks ergänzt, und darüber hinaus auch die Gestalt mit Ausnahme des Kopfes und der Brustpartie völlig übermalt, wobei die Kleidung der damaligen Mode angepaßt wurde. An der Röntgenaufnahme ist ersichtlich, daß die ursprünglich in ein Oval komponierte Darstellung sich sowohl im Typ der Kleidung als auch in der Draperie um den Körper an den übrigen erhaltenen Stücken von Mányokis Folge von 1713 ausgerichtet war, und in den erwähnten Details vor allem dem Bildnis der Madame Besenval ähnlich war. Da bei dem anderen ergänzten Bild, dem Porträt der Fürstin Lubomirska die Ausmaße nicht bekannt sind, weiß man nicht, ob der Vergrößerung eine ähnliche Absicht zugrundelag. Trotzdem hat auch dieses Bild mit der Folge von Silvestre einen Berührungspunkt, wiewohl im entgegengesetzten Sinn. Das Motivensemble, die Steinvase mit eingepflanzten Blumen, die Haltung der Blumen pflückenden Hand und die zum Strauß gesammelten Blumen in der gebauschten Draperie vor dem Körper, wiederholen sich in der Folge in fast gleicher Form im Bildnis der Fürstin Lubomirska, geb. Vitzthum, vermutlich als Übernahme der Komposition von Silvestre.[46]

Harald Marx hat im Zusammenhang mit dem Bildnis von de la Croix aufgeworfen, daß man unter der Anbringung der „Schönheiten-Galerie“ in Pillnitz aller Wahrscheinlichkeit nach den in einem der Gartenpavillons des Schlosses Pillnitz eingerichteten „Venus-Tempel“ zu verstehen hat. Diesbezüglich beruft er sich auf die gedruckten Beschreibungen von Benjamin Gottfried Weinart von 1777 und von Daniel Chodowiecki von 1789, laut denen der „Venus-Tempel“ noch immer mit Bildnissen von Damen aus der Zeit und vom Hof Augusts II. geschmückt war.[47] Die Errichtung der einige Jahrzehnte später, im Jahr 1818 ausgebrannten Pavillongruppe wurde bereits 1719 erwogen, aber zur Ausführung kam es nach neueren Vermutungen erst 1725.[48] Den Anlaß dazu gab wahrscheinlich die Verheiratung der Augusta Constanzia von Cosel, einer Tochter Augusts II. von der Gräfin Cosel: die Hochzeit wurde im Juni 1725 in Pillnitz gefeiert, wobei einer der Schauplätze eben die „Venus-Tempel“ genannte Pavillongruppe mit achteckigem Mittelsaal im Lustgarten des Schlosses war.[49] Die Silvestre-Forschung wird gewiß entscheiden, ob die 1724 ausgeführte und Anfang 1725 abgelieferte repräsentative Bildnisfolge des Malers mit der zur Hochzeit geschaffenen ersten Einrichtung des „Venus-Tempels“ zusammenhängt,[50] aber es läßt sich jedenfalls nicht ausschließen, daß die Aufstellung einer neuen „Schönheiten-Galerie“, und was in unserem Zusammenhang noch wesentlicher ist, die Ergänzung von Mányokis Bildnis der Prinzessin Sobieska – und vielleicht auch anderer Bildnisse von ihm – zum Format der Silvestre-Folge in dieser Zeit anzusetzen ist. Darin liegt wohl auch die Erklärung dafür, daß Mányoki, der sich vom September 1724 bereits in Ungarn aufhielt, die Vergrößerung des Bildnisses nicht selbst ausführte, wie man darauf auch aus den Stilmerkmalen des ergänzten Teils folgern kann.

Für die Teilnahme der Silvestre-Werkstatt an der Umgestaltung des Bildnisses Sobieska gibt es übrigens auch einen indirekten Beweis. Eine Eintragung im Inventar „vor 1741“ erwähnt nämlich auch eine Kopie des Bildnisses von Silvestre (oder Werkstatt?) in Kniestückformat (Nr. 58/a). Da im Inventar kein Originalbildnis der Prinzessin Sobieska von Silvestre angeführt ist, konnte die Vorlage kaum etwas anderes als Mányokis Gemälde sein, und die Kopie wurde höchstwahrscheinlich nach dem bereits ergänzten Porträt ausgeführt. Die Registrierung der Kopie im Kniestückformat noch vor dem Jahr 1741 liefert auch weitere Informationen. Das Bildnis, das in die Ungarische Nationalgalerie gelangte, läßt sich aufgrund der am unteren Rand auch heute sichtbaren Inventarnummer vom 18. Jahrhundert in den Dresdener Inventarbüchern eindeutig

identifizieren. Deshalb verdient es besondere Aufmerksamkeit – weil es auf die Schwierigkeiten der Gleichsetzung des Materials der Sammlung und der Inventarposten hinweist –, daß dieses Bild nicht nur im Verzeichnis von 1722/28, sondern auch in jenem „vor 1741“ mit den gleichen Ausmaßen, die dem Halbfigurenporträt entsprechen, angeführt ist. Daß es sich dennoch nicht um eine spätere Umgestaltung handelt, sondern um die ungeprüfte Übernahme aus dem älteren Inventar, dafür sprechen neben stilistischen Gesichtspunkten eben die Eintragung von der Silvestre-Kopie. Gegen die Möglichkeit einer späteren Umgestaltung spricht weiters auch der Umstand, daß sich die Rolle von Pillnitz im Hofleben nach 1725 verändert hat. Die Aufmerksamkeit und das Interesse von August dem Starken wandte sich vom Schloß ab, und es wurde im späteren – bis zum Einsetzen der Umbauten Ende des 18. Jahrhunderts – hauptsächlich nur zum Zweck von höfischen Feierlichkeiten benutzt.[51] Andererseits ist es kaum zu denken, daß sich der Nachfolger Augusts des Starken, August III., nach 1740, gleichzeitig mit den Arbeiten um die Aufstellung der Bildergalerie zum Zweck und mit dem Charakter eines Museums, noch viel um die „Schönheiten-Galerie“ aus früheren Jahrzehnten gekümmert hätte.

Die für die „Schönheiten-Galerie“ bestimmten erhaltenen Bilder Mányokis verraten eine Art oberflächlichere Dekorativität und bei der Ausführung der Kostüme und der Accessoires etwas Oberflächlichkeit und eine spürbare Hastigkeit. Da die Bestimmung dieser Galerien kaum über die Rolle der repräsentativen Einrichtung, des dekorativen Tableaus des Hoflebens hinausging, lag die Betonung vermutlich weniger auf den einzelnen Bildern als vielmehr auf dem repräsentativen Charakter der Gesamtwirkung. Daran mag es wohl gelegen haben, daß Mányoki entgegen seiner Gewohnheit weniger Aufmerksamkeit auf den Variationsreichtum der Komposition und weniger Anspruch auf Detaillösungen verwendete. Trotzdem zeigen die bekannten Stücke der Folge keinerlei Kompromisse, weder in der Erfassung der Persönlichkeit der Dargestellten, noch in der Porträthaftigkeit.

Eine andere Werkgruppe für August den Starken, die in der Rechnung vom 12. Oktober 1714 festgehalten ist, und zu der aus stilistischen Gründen noch das Bildnis des Kronprinz Marschalls Bieliński (Nr. 5) als etwa gleichaltrig hinzuzurechnen ist, weicht von den Bildnissen der „Schönheiten-Galerie“ in der Auffassung, in den Lösungen, aber auch in der malerischen Qualität erheblich ab. In dieser Rechnung stehen in Berlin und in Dessau ausgeführte Arbeiten, auf denen Mitglieder der preußischen Herrscherfamilie (Nr. 2, 7, 21, 25, 38) beziehungsweise der Fürstenfamilie von Anhalt-Dessau sowie eine Dame des Dessauer Hofes (Nr. 22, 31, 40, 57) verewigt sind. Wie bereits erwähnt, ist aufgrund der Inventareintragungen nur vom letzteren Bild, dem der Hofdame von Henriette von Anhalt-Dessau bekannt, daß es in die „Schönheiten-Galerie“ Augusts des Starken eingegliedert wurde, die sammlungsgeschichtliche Vergangenheit der übrigen weist in eine andere Richtung. In den Inventaren wird als frühester Standort der in Berlin ausgeführten Bildnisse der preußischen Herrscherfamilie – soweit sich ihre Geschichte zurückverfolgen läßt – mit dem „Grün Gewölbe“ bezeichneten Saalensemble abgegeben, das damals im ersten Obergeschoß des Residenzschlosses untergebracht war, und dessen Gestaltung und Einrichtung 1724 abgeschlossen wurde.[52] In der frühen Verwirklichung der Sammlungs- und Museumskonzeption Augusts des Starken umfaßte die erste Aufstellung des „Grün Gewölbe“ – obwohl noch im Sinne und in der Anordnung der traditionellen „Kunstammern“ – die als bedeutend eingeschätzte Werke, unter den Gemälden neben anderen Gattungen in erster Linie Bildnisse verschiedener fürstlicher und Herrscherfamilien,[53] worunter nach Eintragungen der obigen Bilder zur Provenienz nicht nur die Bildnisse des Hauses Wettin zu verstehen sind. Diese Gemälde blieben allerdings nicht lange an diesem Standort, denn sie befanden sich zur Zeit der Aufnahme des Inventars von 1722/28 bereits in Pillnitz, und ihre Verlegung dürfte mit der 1727 (diesmal ausgesprochen zu Museumszwecken) eingeleiteten zweiten Bauperiode des „Grün



Gewölbe“[54] zusammenhängen. Obwohl die Bautätigkeit 1729 abgeschlossen war, kamen die Bilder Mányokis nicht mehr in die im Residenzschloß wieder eingerichtete Galerie zurück. Im Inventar „vor 1741“ wird bereits ein anderer Standort angegeben: „Stall Magazin und Stall Boden“, also das gegen Ende des 16. Jahrhunderts errichtete Stallgebäude (beziehungsweise gewisse Teile davon), in dem nach seinem zweiten Umbau von 1729/30, also nach der Erweiterung des Obergeschosses, ab 1733 die „Gewehr-Galerie“ untergebracht war, die sich auch auf die Porträtgalerie des Hauses Wettin erstreckte.[55] Aus den Inventaren geht hervor, daß hier, in den Sälen des Stallgebäudes – noch den Vorstellungen Augusts des Starken entsprechend – als männliches Pendant zur „Schönheiten-Galerie“ von Pillnitz eine weitere Bildnisgalerie, eine sogenannte „Potentaten-Galerie“[56], aufgestellt war, die Bildnisse von Herrschern, Herzögen, hohen Offizieren, also die Besten des politischen und des amtlichen Lebens umfaßte. Laut Aussage des Inventars „vor 1741“ kamen sämtliche männliche Porträts der Rechnung von 1714 hierher, also Bildnisse von Friedrich Wilhelm I., König von Preußen und seine männlichen Familienmitglieder, die Markgrafen Albrecht Friedrich und Christian Ludwig von Brandenburg-Schwedt, ferner Fürst Leopold von Anhalt-Dessau, einer der namhaftesten Feldherren seiner Zeit. Aber nicht nur diese, sondern mit einer Ausnahme sämtliche männlichen Bildnisse, die in den Inventaren des 18. Jahrhunderts in der Sammlung der sächsischen Herrscher als Werke Mányokis verzeichnet sind. Anfang der vierziger Jahre wurden also die Brustbilder des Kronmarschalls Bieliński, des Fürsten von Siebenbürgen Franz II. Rákóczi, des Kabinettsministers Graf Promnitz, ferner eines unbekannten spanischen Herrn sowie Kaiser Karls VI. (Nr. 5, 28, 49, 53, 65) sämtlich in den „Stall Magazin und Stall Boden“ genannten Sälen bewahrt, dergleichen Mányokis Kopien nach Kaiserbildnissen, die Kniebilder von Joseph I., Leopold I. und Karl VI., die vermutlich für eine repräsentative Herrschergalerie bestimmt waren (Nr. 26, 27, 32), in der (im „Langen Gang“ eingerichteten [57]) Erdgeschoßgalerie des Stallgebäudes.

Von Mányki gelangte nur ein einziges, vermutlich 1731 ausgeführtes Werk in die Galerie im zweiten Obergeschoß des Residenzschlusses, das die bedeutenderen Stücke der Sammlung enthielt[58], ein Brustbild, das im Inventar als „Portrait Clemens“ bezeichnet wird, das gewiß nicht aufgrund der Person des Dargestellten, sondern aller Wahrscheinlichkeit nach wegen seiner Qualität dorthin kam.[59] (Nr. 8) Die Eintragungen zum Standort der einzelnen Bilder sind nicht nur bezüglich der Sammlungsgeschichte von Belang, sondern auch hinsichtlich der damaligen Einschätzung der Werke als „Kunstwerk“ sowie ihres Prestiges beachtenswert. Aus diesen läßt sich die Unterscheidung zwischen den damals nur als repräsentative „Einrichtungsgegenstände“ behandelten Bildnisfolgen und dekorativen Szenen von Hofmalern einerseits und den zum Bestandteil der königlichen Sammlungen gezählten und in der Galerie aufbewahrten Kunstwerken andererseits genau feststellen.[60] Betrachtet man vergleichsweise die Eintragungen der Inventare des 18. Jahrhunderts zu Porträts von Silvestre, dem leitenden Hofmaler, dann findet man die Werke des französischen Meisters ebenfalls an verschiedenen Standorten erwähnt: in repräsentativen Räumlichkeiten und Wohngemächern des Residenzschlusses, in den Sälen des Stallgebäudes beziehungsweise in verschiedenen Palästen und Schlössern (Pillnitz, Flemmings Palais, Königstein).[61]

In den Kreis der Bilder der Dresdner Rechnung von 1714 läßt sich weiterhin – stilistisch und auch wegen der vermutlichen Nähe der Entstehungszeit – ein ganzfiguriges ergänztes Bildnis einbeziehen, das einst zur Einrichtung des Residenzschlusses gehörte und laut Inschrift die „Markgräfin von Bayreuth, Schwägerin der Königin“ Christiane Eberhardine, also Sofie von Sachsen-Weissenfels, darstellt (Nr. 59). Es war mir leider nicht möglich, das Bildnis in der Gemädegalerie Alte Meister im Original zu betrachten, aber es läßt sich auch auf dem Archivfoto genau ausmachen, daß es sich um ein Halbfigurenbild handelt, das an jeder Seite ergänzt und zur Ganzfigur erweitert wurde. Das Bild wurde in der Literatur bis jetzt als

eine Arbeit des aus Dänemark stammenden Malers Andreas Möller betrachtet, weil es ja im Inventar „vor 1741“ so eingetragen ist und weil sein Name auch in der Beischrift der Rückseite zu lesen ist.[62] Aber, um mit den Tatsachen zu beginnen, der Texttyp der Inschrift stimmt nicht mit dem Text der Signaturen Möllers überein. Im Gegensatz zu den Varianten „Möller pinxit“[63] beziehungsweise „peint par Möller“[64] auf anderen Bildnissen ist der Hinweis auf den Maler hier auf Deutsch formuliert: „gem. v. Möller“ und scheint zusammen mit der Angabe zur Person der Dargestellten eher eine nachträgliche Beschriftung als eine Signatur zu sein. Die Erklärung für die Eintragung des Meisternamens im Inventarverzeichnis liefert die Beischrift der Rückseite und der Irrtum, daß das Bild auch noch „vor 1741“ als Brustbild bezeichnet wurde, obwohl die Ergänzung – in Anbetracht des Aufenthaltes von Möller in Dresden – um 1723 erfolgt sein könnte, liegt wohl in jener Ungenauigkeit, die auch beim Bildnis der Prinzessin Sobieska vorkommt. Trotzdem konnte der dänische Maler höchstens die Vergrößerung des Bildes vorgenommen haben – dies wurde von der örtlichen Tradition bewahrt –, das ursprüngliche Halbfigurenbildnis entstand unter der Hand Mányokis. Diese Behauptung beruht auf der Beobachtung, daß die Gestaltungsweise des Gesichtes, der Frisur, der Brustpartien sowie des hermelingelegten Umhangs, die Behandlung der Details und die Art und Weise wie Mányoki mit dem Licht modelliert, nicht nur eine enge Verwandtschaft mit der Auffassung der Frauenbildnisse Mányokis aus derselben Zeit, sondern auch bis in die Einzelheiten gehende Ähnlichkeiten mit diesen aufweisen. Durch das Verhältnis von Bildfläche und Gestalt, den Bildausschnitt und die Einbeziehung der raumfüllenden, dekorativen Rolle des Hermelinumhangs in die Komposition ohne Hände läßt sich der Originalteil des Bildes mit der Halbfigur der Sofie von Sachsen-Weissenfels, den Bildnissen der Prinzessin Henriette Agnes von Anhalt-Dessau und ihrer Schwester Johanna Charlotte an die Seite stellen, so daß sie sozusagen als Stücke derselben Folge anmuten (Nr. 22, 24, 25). Ebenso könnte man ein auf 1714 datierbares Bildnis der Sammlung Mosigkau anführen, das Jahrzehnte später ebenfalls zu einem Kniestück umgearbeitet wurde, und dessen von Mányoki stammender Mittelteil in seinen Maßen mit dem halbfigurigen Originalteil des Dresdner Bildes im Großen und Ganzen übereinstimmt.[65] Es ist sehr wahrscheinlich, daß die von Mányoki stammende Halbfigur der Sofie von Sachsen-Weissenfels bei der Vergrößerung des Bildformats ähnlich dem Bildnis der Prinzessin Sobieska übermalt wurde. Die Form des Mieders, die harte, zeichnerische Behandlung des Perlen schmucks und des Musters des gewichtig geformten Brokatkleides stimmen in vielen Details mit manchen Bildnissen Möllers überein, so mit dem ganzfigurigen Bildnis der Christiane Sophie Wilhelmine Prinzessin von Bayreuth sowie mit dem auf 1723 datierten Porträt der Königin Christiane Eberhardine.[66] In letzterem Bild ist übrigens die ausgestreckte Linke eine genaue Wiederholung des entsprechenden Details am Bildnis der Sofie von Sachsen-Weissenfels, während ein bezeichnendes Moment des ergänzten, etwas überfüllten Bildmilieus, der sorgfältig bearbeitete Stuhl mit geschnitzten Löwenkrallen, an einem der Bildnisse Möllers von den Töchtern Karls VI., an der Darstellung der Erzherzogin Maria Amalia um 1727 wieder in Erscheinung tritt.[67] Auf dem Dresdener Bildnis in seiner heutigen Form stammen also der Kopf, die Brustpartie und die Frisur – die ebenso von einer Perlenschur durchflochten ist wie am Bildnis der Prinzessin Johanna Charlotte ehemals in Pillnitz – sowie der hermelingelegte Mantel um die Schultern von Mányokis Pinsel, und nur die Weiterentwicklung der Halbfigur ursprünglich ohne Hände kann als Arbeit von Andreas Möller angesehen werden. Zur Ergänzung kam es wohl – auch am analogen Bild in Potsdam – während Möllers Aufenthalt in Dresden im Jahr 1723, also zur Zeit, als sich Mányoki laut Inschrift seines Münchner Bildnisses der Erzherzogin Maria Theresia von Habsburg in Wien aufhielt.[68] In dieser Abwesenheit könnte der Grund dafür liegen, warum die Umgestaltung – in der anspruchsvollsten Form unter allen weiterentwickelten Bildnissen – von Andreas Möller durchgeführt wurde.



Die Folge des Jahres 1714 sowie all jene Werke, die zeitlich diesen zugeordnet werden können, zeigen den starken Einfluß des früheren Vorbildes, der Kunst von Antoine Pesne. Dies ist vermutlich nicht unabhängig von Pesnes Arbeiten für den Dresdner Hof,[69] und hauptsächlich von dem Umstand, daß Mányoki die erste Hälfte des Jahres 1714 – im Auftrag von August dem Starken – in Berlin verbrachte.[70] Die Werke aus dieser Zeit verweisen in erster Linie durch die plastische Gestaltung der Oberkörper, die kräftige Helldunkel-Modellierung sowie durch die mit sorgfältiger Pinselführung ausgearbeiteten feinen Tonübergänge auf den erneuten Einfluß des Berliner Malers. Dieser Einfluß läßt sich aber nur in der malerischen Lösung erfassen. Pesnes abwechslungsreicheres, „höfischeres“ Formenrepertoire ließ Mányoki unberührt, der sich – obwohl auch in höfischem Auftrag arbeitete – im Verhältnis zu seinen früheren Arbeiten in diesen Bildern wesentlich unabhängiger von den Ansprüchen und Bindungen des repräsentativen Bildnisses zeigt. Die deutlich einheitlichen Lösungen der obigen Werke lassen seine Auffassung, sein Verständnis des höfischen Bildnisses klar erkennen. Es handelt sich dabei um jene kraftvoll zur Geltung kommende bürgerliche Betrachtungsweise und Tradition, die seine Werke innerhalb der höfischen Bildnismalerei von Dresden so eigenartig unterscheiden, und die mit der Zeit zwangsläufig zur Abnahme der höfischen Aufträge führen mußten und Mányoki zum Versuch bewogen, eine Malerexistenz auf bürgerlichen Auftraggebern und Sammlern zu begründen. Darin spielte zweifelsohne auch die Wandlung im Porträtgeschmack des Dresdner Hofes eine Rolle, die durch Silvestres Auftritt und Wirken herbeigeführt wurde. Teilweise durch seine Tätigkeit überzog im höfischen Bildnis eine eindeutiger, sozusagen objektivere repräsentative Erscheinung. Die Akzente haben sich in der höfischen Porträtmalerei verlagert. Das repräsentative Bildnis ist zugleich zur Dekoration geworden, mit einem vergrößerten Bildausschnitt und einer Bildfläche von größeren Ausmaßen. Parallel dazu gewann eine bewegtere, gefälligere Kompositionsweise an Bedeutung, und besonders an den Damenbildnissen trat auch eine mannigfaltige Ikonographie von vielfach allegorischem Inhalt in Erscheinung, dem Thema entsprechend mit dekorativem malerischem Beiwerk. Diese Änderung war selbstverständlich ein Teil des Geschmackswandels, der sich auf die Gesamtheit der höfischen Kunst und Kultur erstreckte, desgleichen auch der im Verhältnis zum ersten Jahrzehnt des Jahrhunderts erheblich geänderten Anforderungen an die Repräsentation, die fast alle Gattungen berührten.

Es hat den Anschein, daß Mányoki in einer späteren Epoche seiner Dresdener Tätigkeit, vermutlich nach seiner Ernennung zum Hofmaler im Jahr 1717, auch selbst einige Aufträge von solchem Anspruch erhielt, die Maßangaben seiner Bilder lassen jedenfalls auf bedeutendere Aufgaben schließen. In den Inventarbüchern kommen nämlich auch einige Kniestücke und Ganzfigurenbilder von ihm vor – fünf als eigenhändige Originale, zwei als eigenhändige Repliken –, manche davon mit abwechslungsreicherer Ikonographie. Zwei der Bilder stellten die Gräfin Dönhoff dar, einmal mit einem Papagei, eine andere die Gräfin Cosel mit einer Dose, einer der Kopien zeigte Madame Lüttichau mit Cupido (Nr. 10, 11, 16, 18, 37, 64). Hierher zählt auch ein als lebensgroß bezeichnetes Bildnis – das einzige unter den Arbeiten Mányokis, die im Inventar „vor 1741“ nicht zu den Bildnissen, sondern zu den figürlichen Werken gezählt wird –, das wahrscheinlich die Tänzerin Clement als Tochter von Naxos verewigte (Nr. 9). Mit Ausnahme des letzteren gibt bereits das Inventar von 1722/28 bei allen Pillnitz als Bewahrungsort an, ohne jedoch, wie bei den Stücken der „Schönheiten-Galerie“ einen früheren Standort zu erwähnen, vermutlich weil sie später als jene entstanden sind. Ohne Kenntnis der Werke läßt es sich nicht beurteilen, wie diese großformatigen Bilder mit den gleichzeitig gelaufenen Porträtaufträgen zusammenhängen, wie auch jener wesentliche Umstand ungeklärt bleiben muß, ob diese Bilder – mit ihren teilweise voneinander abweichenden Maßen – als selbständige Arbeiten angelegt oder für irgendeine Folge bestimmt waren.

Die Laufbahn Mányokis als Hofporträtist läßt sich anhand der bekannten Quellen dennoch mit einiger Genauigkeit nachzeichnen. Nach Auswertung der Eintragungen in Inventarverzeichnissen aus dem 18. Jahrhundert kann festgestellt werden, daß seine Arbeiten – nicht nur jene aus dem zweiten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts, sondern mit Ausnahme des Bildnisses „Clemens“, das in der Galerie ausgestellt war, auch jene, die er nach seiner Rückkehr aus Ungarn malte – die Anforderungen des anspruchsvolleren „künstlerischen Dekors“ im Rahmen der höfischen Repräsentation nicht überstiegen. Er schuf seine Bildnisse überwiegend für unterschiedliche Bildnisfolgen, zum überwiegenden Teil noch zur Zeit vor seiner Ernennung zum Hofmaler. Aus der Statistik seiner datierbaren Werke geht folgendes hervor: von 68 ihm zuschreibbaren Bildnissen entstanden 41 – also etwa zwei Drittel – zwischen 1713 und 1715 oder lassen sich mit Wahrscheinlichkeit in diesen Jahren ansetzen. Es gibt nur insgesamt 19 Bilder, bei denen es gar keine Anhaltspunkte zur Bestimmung der Entstehungszeit gibt, und nur 7 stammen aus der Zeit nach seiner Rückkehr aus Ungarn im Jahr 1731.

Als Grund für die vermutliche Hintanstellung des Künstlers in der Zeit zwischen 1715 und 1723 läßt sich aufgrund der bereits gesagten die Vorherrschaft von Silvestre und seiner Werkstatt anführen. Ganz anders stehen die Dinge in den Jahren nach 1731, als sich der Rollenkreis und der Charakter der Aufgabe des Hofkünstlers im Wandel befanden. Die Ausmaße dieses Wandels werden auch durch die Angaben zur Beschäftigung von Silvestre am Hof angedeutet. Obwohl der französische Meister noch bis 1748, bis zu seiner Rückkehr nach Paris, „Premier peintre“ des sächsischen Herrschers war, erhielt er vom Hof keine bedeutenden Aufträge mehr.[71] Der Auftraggeber seiner Werke aus dieser Zeit, die auch weiterhin zur monumentalen Gattung gehörten, war in erster Linie der Premierminister Heinrich Brühl. Die erheblich zurückgegangene Zahl der im Hof abgelieferten offiziellen Arbeiten – unter den in den Inventaren als Werke von Silvestre verzeichneten 172 Bildern[72] gibt es in den Jahren zwischen 1732 und 1738 insgesamt nur 16 Gemälde, und das letzte Bildnis unter diesen stammt aus dem Jahr 1733[73] – zeigt den Rückgang der Ansprüche an die höfische Bildnismalerei. Die Tatsache aber, daß in dem bis 1747 geführten Inventar seit 1738 kein Erwerb von Silvestre oder seiner Werkstatt mehr vorkommt[74] – obwohl er erst 1748 nach Paris zurückkehrte –, weist auf die Stagnierung der Produktivität der höfischen Werkstatt hin. Diese Angaben, die hinsichtlich der späteren Existenz des nach Dresden zurückgekehrten Mányoki an sich schon vielsagend sind, können noch durch einen weiteren Gesichtspunkt ergänzt werden. Das hängt nach Feststellung von Harald Marx damit zusammen, daß die leitenden Hofmaler – Mányoki zählte bis zu seinem Fortgang im Jahr 1724 zu diesen –, die zuweilen auch das Amt des „Malerei Inspektors“ bekleideten, sich auch als Berater in Fragen der königlichen Galerie, in Aufgaben der „Instandhaltung“ in praktischen Funktionen behaupten mußten.[75] In der intensiven Phase der Entwicklung und Neuorganisation der königlichen Sammlungen in den dreißiger Jahren, war im Aufgabenkreis des Hofmalers in erster Linie gewiß eine breite Skala derartiger Fähigkeiten vonnöten. Die zahlenmäßig erfaßbaren Angaben zur Tätigkeit des Hofporträtisten und der höfischen Werkstatt stehen auch mit dem sammlungsgeschichtlichen Umstand im Einklang, daß der Herrscher (vom Jahresbeginn 1733 war es bereits August III.) sein Augenmerk – statt der zuvor vorherrschenden Porträtmalerei – immer mehr auf das Kunstsammeln in institutionellen Formen und Rahmen sowie auf die Sammlungsorganisation unter musealen Gesichtspunkten richtete.[76] Der Aufgabenkreis des Hofmalers hat sich also deutlich abgewandelt, die Akzente haben sich verlagert.

All das hat wesentlich dazu beigetragen, daß Mányoki nach seiner Rückkehr nach Dresden erst nach wiederholtem Ansuchen und jahrelangen Bemühungen seine Stelle als Hofmaler zurückerlangen konnte. Seine Verbindungen zum Hof wurden allerdings auch während dieser Zeit nicht abgebrochen, zuweilen erhielt er sogar auch Aufträge. Im Oktober 1731



lieferte er jene sechs Bilder ab, die im Inventar „vor 1741“ seine letzten mit Gewißheit identifizierbaren Arbeiten für den Dresdner Hof darstellen, (Nr. 8, 20, 28, 62, 66, 68) und führte auch die Bildnisse des angehenden August III. und seines Sohnes Friedrich Christian aus, die nur in Nachstichen überliefert sind.[77] Wie aus seinem Gesuch vom 4. August 1734 hervorgeht, fertigte er wahrscheinlich noch im Verlauf des Jahres 1732 vier Porträtskizzen von Mitgliedern des polnischen Ritterordens an, erhielt aber später nicht den Auftrag zu ihrer Ausführung.[78] Von weiteren offiziellen Aufgaben von ihm haben wir keine Kenntnis.

Eines der zeitlich letzten Stücke der Mányoki-Bilder der Dresdner Sammlung, das Dreiviertelbildnis des Grafen Erdmann von Promnitz, gehört nämlich nicht zu den Arbeiten, die im Auftrag des Hofes entstanden sind (Nr. 49). Das Bildnis kam von Promnitz selbst in die Sammlung, vermutlich 1733, nicht sehr lange nach seiner Vollendung. Die frühesten Angaben zum Bildnis sind nicht übereinstimmend. Im Inventar „vor 1741“ ist der Maler mit dem Namen Mányoki angegeben, allerdings erfolgte die Eintragung erst nachträglich, auf der Rückseite des Gemäldes ist hingegen der Name Silvestre zu lesen, aber diese Beischrift stammt nicht vom Maler. Matthäi hat sich für Mányoki entschieden, als er das Bild in den Katalog aufnahm, Marx behandelt es als eine Arbeit aus der Werkstatt von Silvestre aus der Zeit vor 1728 und bringt es mit einer anderen Eintragung des Inventars in Zusammenhang, das sich jedoch auf ein damals bereits weiterverschenktes Brustbild bezieht.[79] Trotzdem ist das Bild ein bezeichnendes Porträt Mányokis aus der ersten Hälfte der dreißiger Jahre, in der Maltechnik und in der anspruchsvollen Detailfreude der Ausführung ein – vermutlich auch zeitlich – naher Verwandter des auf 1733 datierten, signierten Bildnisses des Jan Kanty Moszyński von ähnlichem Bildausschnitt und Inszenierung.[80]

Im Anschluß an die Übersicht über Mányokis Tätigkeit in Dresdner höfischen Diensten lohnt es sich schließlich auf jene Bildnisse einzugehen, die zur einstigen Ausstattung der Warschauer Residenz gehörten, da manche von diesen mit Bildnissen zusammenhängen, die in vorliegender Studie behandelt werden. Die nach Format und Thematik gruppierten Bilder waren meistens spätere Kopien nach Bildnissen in Dresden, und obwohl kurz nach ihrer Entstehung nach Warschau gebracht, wurden sie als Teile der königlichen Kunstsammlungen in den Inventaren von Dresden verzeichnet.

Anhaltspunkte finden sich in zwei, annähernd zeitgleichen Quellen, im Verzeichnis „vor 1741“ und im Inventar des Warschauer Königspalastes von 1739.[81] Während auf ersteres oft Bezug genommen wird, weckte das zweite weniger das Interesse der Forschung. Wenigstens, was das Gemäldematerial anbelangt. Die Folgerichtigkeit und das systematische Vorgehen der Inventarisierung bietet jedoch auch in diesem Fall eine Hilfe bei der Berücksichtigung der Mängel der zweierlei Inventare und der genaueren Bestimmung der Bildnisse: zum Maler beziehungsweise durch die Namen-Varianten zur Identifizierung der Dargestellten, andererseits zu den Maßangaben, die im Inventar „vor 1741“ oft fehlen, und auch zum Format. Das Warschauer Inventar von 1739 bietet mit der Gruppierung der Bildnisse nach „Lebensgroß“, „Kniestück“ und „Brustbild“ genaue Informationen zum letzteren, denn es gebraucht die gleichen Inventarnummern wie das Dresdener. Aufgrund des Vergleichs der beiden Verzeichnisse darf man von acht, mit einer Ausnahme im Kniestückformat gehaltenen Kopien annehmen, daß sie nach Vorlagen Mányokis entstanden sind: zwei davon wurden von Anna Maria Werner gemalt, sechs von einem gewissen Gruno, und sämtliche Bilder wurden Anfang des Jahres 1731 im Dresdener Hof abgeliefert (Nr. 12/a, 33/a, 42/a, 50/a, 55/a, 56/a, 58/b, 60/a). Bei der Inventaraufnahme in Dresden waren sie bereits in Warschau, aber ihre Eintragung steht – mit der Bezeichnung Kopie – jeweils nach Bildern von Mányoki: dieser Umstand erlaubt die Annahme, daß es sich um Kopien nach seinen Werken handelt.

Vorliegender Aufsatz beginnt mit dem ersten Auftrag Augusts des Starken an Mányoki. Zum Abschluß sollen die letzten Arbeiten für den Herrscher erwähnt werden, die Porträtskizzen von Mitgliedern des polnischen Ritterordens. Im Warschauer Inventar von 1739 werden „Sechs und Zwanzig Ritter des Pohlen: Weißen Adlers in lebens-Größe ...“ aufgezählt, ferner etwas weiter unten „Drey hierzu gehörige Skizzen im lebens-Größe ...“, die sich mit aller Wahrscheinlichkeit auf diesen Auftrag beziehen, die drei Skizzen möglicherweise auf Arbeiten Mányokis.[82] Der Maler geht in seinem Gesuch nicht auf den Umfang dieser Arbeit ein, aber aus dem Warschauer Inventar geht hervor, daß er mit der Ausführung von 26 lebensgroßen Bildnissen hätte beauftragt werden sollen. Durch den Tod Augusts des Starken wurden seine Hoffnungen vereitelt, und der Auftrag erging an jemand anderen. Wer das war, geht aus den Inventarbüchern nicht hervor.







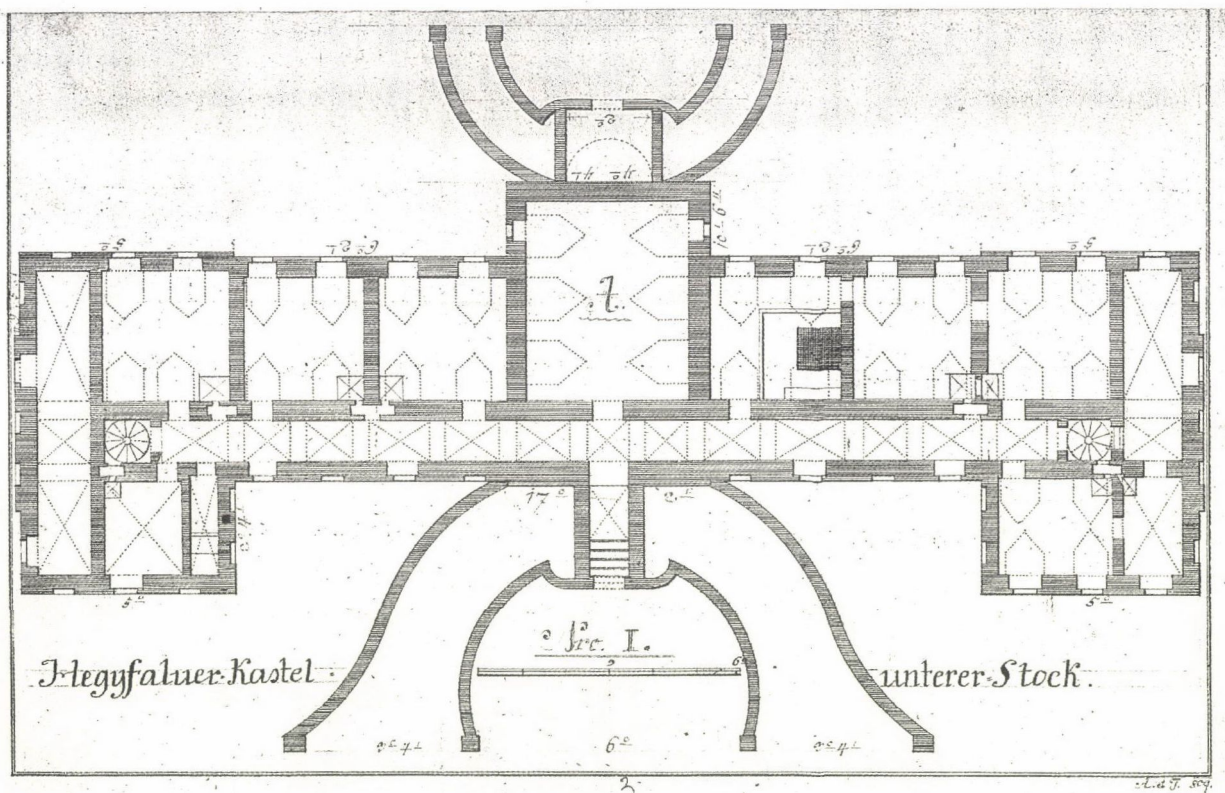
## A HEGYFALUI „KÉPES SZÁLA” – DORFFMAISTER ISTVÁN ELVESZETT PANNÓSorozata 1794-BŐL

Dorffmaister István világi munkái közül minden bizonytalansággal a hegyfalui (Vas megye) „képes szála” kifejtése a legkülönlegesebb, témáját tekintve pedig egészen egyedülálló a hazai 18. századi művészetben. A képek elpusztultak, így létezésükről csak Dorffmaister saját, német nyelvű („nach altdcutscher Mundart” írott) leírásából tudunk, amelyet még 1794-ben, a készítés évében, Czinke Ferenc verses fordításával együtt ki is adtak egy kis füzetben.[1] Eszerint a terem mennyezetét a Barátság allegóriájának freskója, nyolc falát az ókori világ hét csodájának falra festített vászonképei, s mellettük Szentgyörgyi Horváth Zsigmondnak és családjának, valamint barátjának, Gludovác Józsefnek nagy barátság-portréja díszítette. A festő a sorozatot ezen az utolsó képen szignálta.

A freskó- és pannóegyütttest elsőként Hekler Antal ismertette Dorffmaister kézírásos leírása alapján, amelyet ő talált meg a szombathelyi püspöki levéltárban.[2] Csatkai Endre, Fábián Mária s később Garas Klára részle-

tesebben beszámolt a képekről, amelyek a „Gludovác-kastély nyolcszögű dísztermét” ékesítették.[3] Újabban, a felvilágosodás kora barátság-kultuszának összefüggésében elsősorban a barátság-portrét és a freskót elemezte és a terem programját meghatározta Buzási Enikő.[4] A képsorozat újbóli bemutatását és értékelését egyrészt a Dorffmaister-évfordulóhoz kötődő új kutatási eredmények,[5] másrészt egy archív fotósorozat felbukkanása indokolja, amely a hét világcodát ábrázoló pannókhoz kapcsolható.

A hegyfalui birtok urával és így a sorozat megrendelőjével, a kastéllyal és a képsorozat elhelyezkedésével kapcsolatban több bizonytalan pont adódott. Ezek mindegyikére nézve elsődleges kiindulópontunk Dorffmaister leírása. A festő ebben a termet határozottan, mint Gludovác Józsefét említi („Saal des Titl. Herrn Hofraths Joseph von Gludovác zu Hegyfalun”), evvel azt sugallva, hogy ő volt Hegyfalun ura. A legutóbbi kutatás már tiszt-



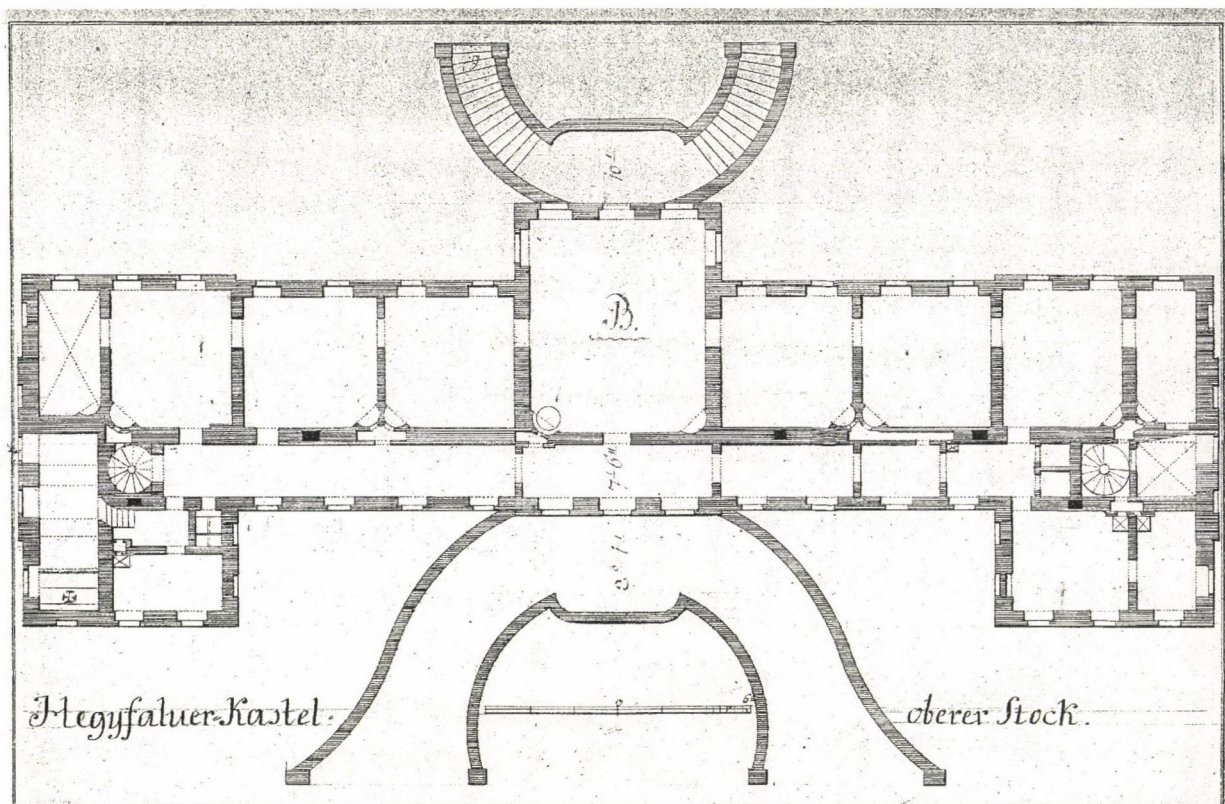
1. A hegyfalui kastély földszinti alaprajza, 1809. Szombathely, Vas Megyei Levéltár



tázta a birtok tulajdonosának kérdését, ugyanis a helyrajzi szakirodalom a kastélyt mint a Szentgyörgyi Horváth családot említi,[6] illetve Korabinsky lexikona és Vályi András országleírása szerint az előbb a Draskovich, majd a Haller család tulajdonába került.[7] Ezek az adatok nincsenek ellentmondásban egymással, legálábbis a Szentgyörgyi Horváth család levéltárának elenchusa szerint. Ez a lajstrom a levéltár 1802–03. évi rendezésekor készült, és további, egyébként igen csekély számban fennmaradt irattanyaggal együtt Szombathelyen, a Vas Megyei Levéltárban található.[8] A bejegyzésekből kiderül, hogy a hegyfalui uradalmat Haller Gábor özvegye, Draskovich Anna adta bérleménybe Szentgyörgyi Horváth Zsigmondnak és Gludovác Józsefnek együtt. Bizonyos ingóságokat pedig meg is vásároltak tőle. Horváth Zsigmond (1737–1809) magyar királyi testőr, udvari tanácsos, királyi étekfogó, császári és királyi kamarás, majd élete végén Békés vármegye főispánja volt. Szabadkőműves volt, az Állandósághoz címzett bécsi páholytagja. Szinte az egész Dunántúlon feküdtek birtokai, valamint Pest és Békés megyében. Gludovác Józsefről ennél sokkal kevesebbet tudni; ő titkár volt a magyar királyi kamaránál, 1793-ban pedig kinevezték Pest megyében táblabírónak. Birtoka Keléden volt, egy időben Horváth Zsigmonddal közösen.[9] A két uraság az elenchus több bejegyzésében mint társ („cum Socio suo”) szerepel, több birtokügyletük együtt bonyolították. Hogy kapcsolatuk nem pusztán üzleti volt, arra a nagy barátság-portré a legékezebb bizonyíték; arra vonatkozóan, hogy esetleg rokonságban is lettek volna, vagy hogy Gludovác is szabadkőműves lett volna, eddig nem került elő adat. Mindenesetre a kettős tulajdo-

nosság ténye csak részben magyarázza Dorffmaister szövegét, ugyanis valószínű, hogy Gludovác csak kisebb részben volt tulajdonosa az uradalomnak, mint Horváth Zsigmond, aki nála gazdagabb és nagyobb birtokokkal rendelkező uraság volt. Az ő megrendelői szerepét erősíti maga a portré, mivel ő az, akit családja körében ábrázol a festő, valamint egy eddig még nem ismert adat is, amely a Szentgyörgyi Horváth család levéltári elenchusában szerepel. Eszerint 1794. június 5-én „Pictor Stephanus Dorffmaister significat, quod Sala Hegyfaluiensis picturam finiverit”. [10] További bizonyítéknak látszik erre egy másik, nyugtáról szóló bejegyzés 1793. június 9-ről, amely szerint Horváth Zsigmond 53 forintot fizetett ki a hegyfalui kastélyban végzett márványozási munkáért. [11] Igen valószínű tehát, hogy a megrendelő Horváth Zsigmond volt, és bizonyos, hogy a festő képeit 1794. nyár elejére elkészítette és mindkét „tekintetes uraságnak” ajánlotta.

A festmények helyére vonatkozóan a művészettörténeti szakirodalom eddig több feltételezéssel is szolgált, ez ugyanis a leírásból korántsem egyértelmű. Fábian Mária és Garas Klára a kastély dísztermében találta meg a képek helyét. Előbbinél szerepel először, bizonyára a leírásra alapozva („Weilen der Saal aus 8 Wänden bestehet...”, ill. „8 a' fal...”), hogy a díszterem nyolcszögű volt, [12] azonban ezt falszakaszokra is érthetjük. Igen figyelemre méltó, hogy Dorffmaister leírásában és Czinke fordításában sem szerepel sehol a *Schloss* vagy *kastély* szó, kizárólag a *Saal*, illetve *szála* kifejezés. Ezen alapul az a legutóbbi feltételezés, amely szerint a képek nem a kastélyon belül nyertek volna elhelyezést, hanem valahol

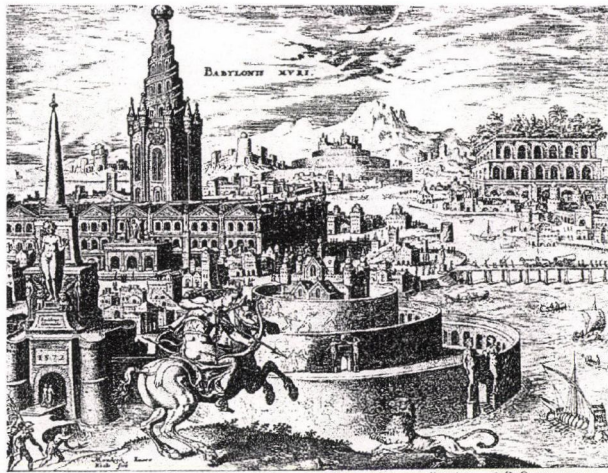


2. A hegyfalui kastély emeleti alaprajza, 1809. Szombathely, Vas Megyei Levéltár





3. Dorffmaister István: Babilon tornyai a Hét világsoda-sorozatból, 1794. Hajdan a hegyfalui kastélyban. Archiv felvétel, Weinwurm Antal Intézete, 1900 körül



4. Philipp Galle (1537–1612) metszete Maerten van Heemskerck (1498–1574) után: Babilon tornyai a Nyolc világsoda-sorozatból

ugyanaz évből származó magyar nyelvű birtokösszeírás azonban újabb ismereteket ad a barokk kastélyról és melléképeleiről.[15] Mindkettő – felmérési rajzok, illetve értébecslés – Horváth Zsigmond halála (1809) után, illetve annak alkalmából készült, ennél fogva elsősorban gazdasági jellegű. Valószínű azonban, hogy nem tartoznak össze: jóllehet a leírt épületek a rajzokon jól azonosíthatóak, a német felíratú alaprajzok betű- és szám-jelölései nem illeszthetők a magyar leírás betű- és szám-jelöléseihez; mégis a kettő jól kiegészíti egymást.

A kastély alaprajzai kétszintes, 7+3+7 axisú, középrizalitos épületet mutatnak a kert felől, ahonnan egy kétkarú lépcső vezet az emeletre. A bejárati homlokzat 3+11+3 axisú, két oldalrizalittal, közepén kétkarú kocsifelhajtóval a felső szintre.[16] Az alsó szint alacsony, már-már



5. Semiramis képe Joachim von Sandrart (1606–1688) Teutsche Akademie ... (1768–75<sup>a</sup>) című munkájában

máshol, például a kertben, egy egy teremből álló külön épületben.[13]

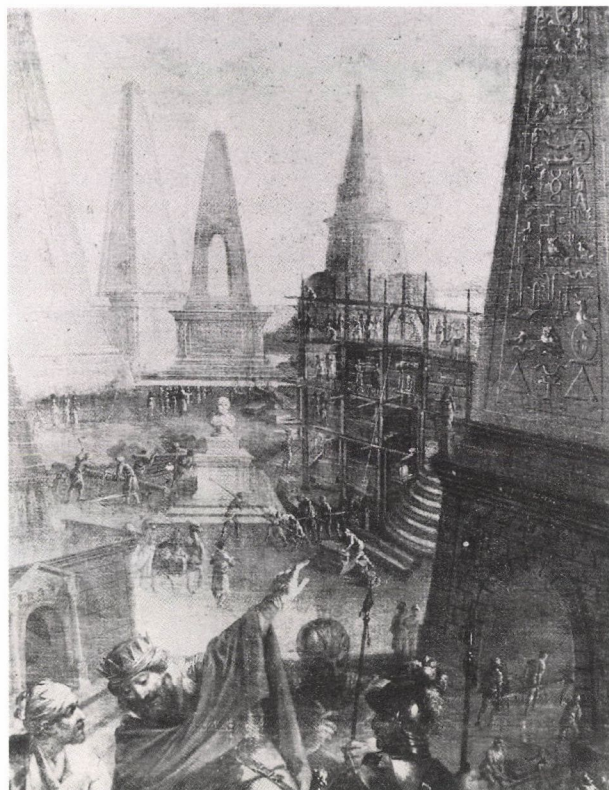
A barokk kastélyról idáig jóformán semmit sem tudunk. Az építészettörténeti szakirodalomban a ma is álló, nem túl nagyméretű, de szép arányú, 1815-ben a barokkból átépített klasszicista épület, és a szintén klasszicista, oszlopos kerti pihenőépület szerepel.[14] A Szentgyörgyi Horváth család levéltárának fennmaradt töredékében lévő, 1809-ből keltezett alaprajzok és az



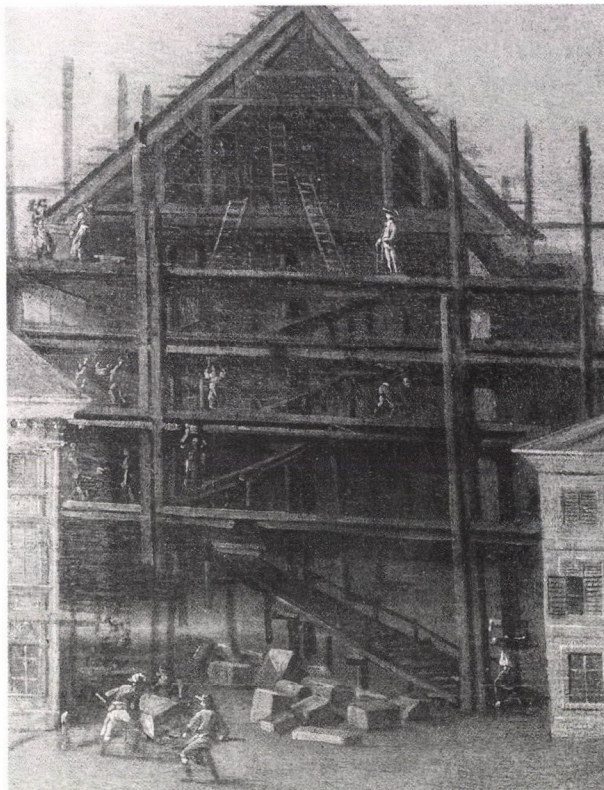


6. Dorffmaister István: Az egyiptomi piramisok a Hét világsoda-sorozatból, 1794. Hajdan a hegyfalui kastélyban. Archív felvétel, Weinwurm Antal Intézete, 1900 körül





7. Az utolsó piramis építése. Részlet Dorffmaister István: Az egyiptomi piramisok című képéről a Hét világcsoda-sorozatból, 1794. Hajdan a hegyfalui kastélyban. Archivó felvétel, Weinwurm Antal Intézete, 1900 körül



8. A szombathelyi székesegyház építése. Részlet Dorffmaister István: Reuter Marian apát a szombathelyi liceummal című képéről, 1795–96. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria

alagsor jellegű (ahogyan ma is látszik), a leírás szerint a középső termet pincének használták. Fent azonban „vagyon egy ékes Palota, 13 nagyobb és kisebb Szobák, két Depositorium, és egy Udvari Kápolna”. Még ez a gazdasági céllal készült, elsősorban anyag- és épületfelmérő leírás is kiemeli a felső szint díszítettségét. Az enfilade-dal egymáshoz kapcsolt nyolc szoba és a díszterem a barokk kastélyok hagyományos, reprezentatív és elegáns térrendezését mutatja.[17] A „sarokba eldugott” apró kápolnának viszont még a megközelítése is elég nehézkes.

A birtokösszeírás részletesen feltünteti a kastély környezetében álló épületeket, majorsági épületeket, az uradalmi alkalmazottak házait, istállókat, gabonatarlókat, vendégfogadót, malmot, gyümölcsöst, méhészetet, tehát csupa a mezőgazdálkodást szolgáló épületet. Esetleg a „Kertész Kert”-nek nevezett birtokrész lehetett a kastélykert, amelyben üvegház is volt, de ez ugyanúgy lehetett a veteményes is. Mindenesetre a leírásban nem szerepel olyan kert, amely a kastély urainak reprezentációs igényét vagy pihenését, szórakozását szolgálta volna, s ahol egy ilyen reprezentatív és nagy formátumú képsorozatot el lehetett volna helyezni. A kastély ajtókkal és ablakokkal tagolt díszterme viszont, nyolc szabadon álló falával épp alkalmas lehetett ilyen interieur kialakítására.

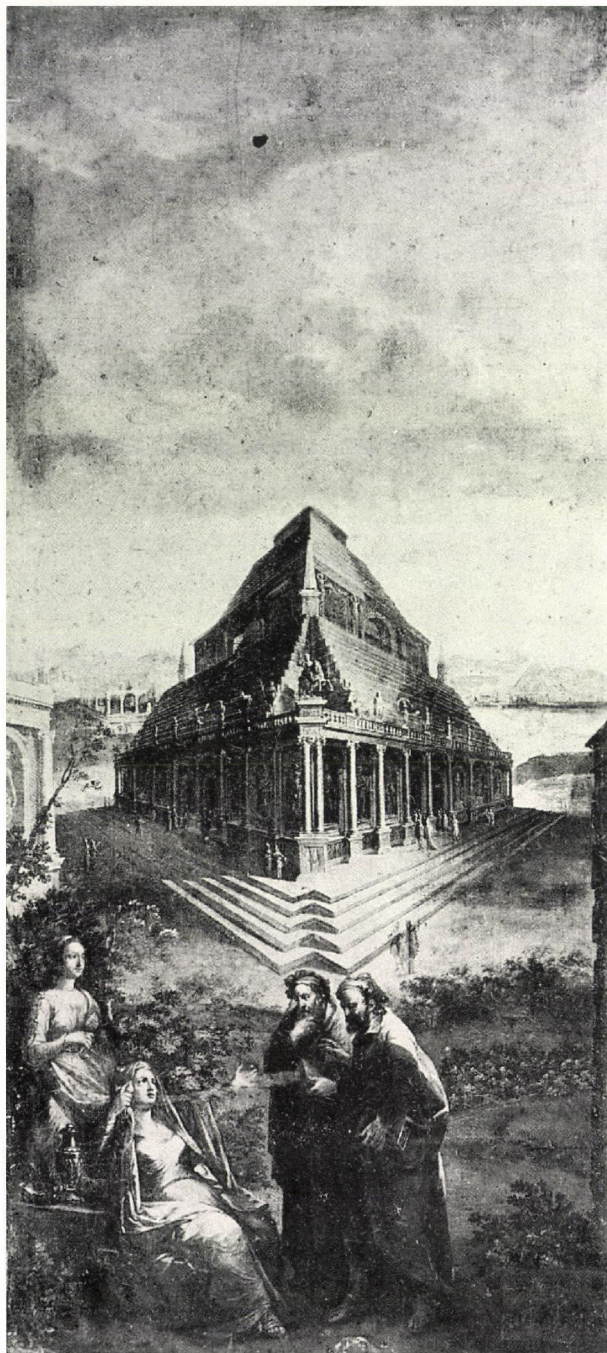
A hegyfalui terem-dekoráció az elveszett vagy elpusztult műtárgyak izgalmas rejtélyességével tág teret adott, és ad még most is a fantáziálásra. Ugyanakkor Dorffmaister leírása, amely az egyetlen ilyen falképleírás Magyarországon a 18. században,[18] helyenként határozott támpontokat nyújt, amelynek segítségével talán most is

kerül egy kicsit láthatóbbá tenni ezt a láthatatlan képsorozatot.

A terem programját meghatározó ábrázolás a mennyezet freskója és a barátság-portré. Utóbbinak felirata, „VERA AMITITIA” erre közvetlenül is utal. A leírás szerint a mennyezet az Isteni Gondviselés nőalakja volt látható egy kibontott hajú és egy, a nemességre utaló Minerva-pajzsot tartó, lefátyolozott arcú allegorikus nőalak fölött. Saturnus saját farkába harapó kígyót tart, mint a töretlen, folyamatos kapcsolat jelképét. Egy génusz az örökké lángoló szeretet fáklyájával látható, egy másik pedig babérkoszorút helyez a két nemesúr címerére, amelyet Cybelé tart mindkét kezével. Végül az alább elhelyezkedő hegyen a fönixmadár az örökkévalóságra utal. A nyolcadik falat a mennyezet hagyományos barokk eszközökkel megalkotott allegóriájához kapcsolódóan, de a felvilágosodás gondolkodásmódjának megfelelően annál közérthetőbben és egyenesebben megfogalmazott barátság-portré borította, amelyen a két uraság egymás jobb kezét fogva áll, mellettük mitológiai előképként Castor és Pollux. A kép nem pusztán az igaz férfibarátság, hanem az ábrázolt jelképekből (összekulcsolt kéz, saját farkába harapó kígyó stb.) következően a szabadkőműves barátság és testvériség kifejezője, mint arra Buzási Enikő legutóbbi kutatásai rávilágítottak.[19]

A terem további hét falát az ókori világ hét csodájának ábrázolásai díszítették. A Nemzeti Galéria Régi Magyar Gyűjteményének fotóarchívuma őriz hat darab, szürke színű kemény lapra felkasírozott fényképfelvételt.





9. Dorffmaister István: A halikarnasszoszi mauzóleum a Hét világcoda-sorozatból, 1794. Hajdan a hegyfalui kastélyban. Archiv felvétel, Weinwurm Antal Intézete, 1900 körül

telt, amely a hét világcodából hatot mutat be (a Rodoszi kolosszus hiányzik közülük), s amely – feltételezésem szerint – a hegyfalui kastély Dorffmaister-féle pannó-sorozatáról készülhetett. A fotók vászonra festett képekről készültek, amelyek a felvétel idején már nem lehettek kifogástalan állapotban. Külön szerencse, hogy a festmények mérete is fel van tüntetve, eszerint a sorozat 3,60 m magas volt, az egyes jelenetek szélessége különböző, 116, 162, illetve 210 cm. Mindegyik szürke lapon Weinwurm Antal pesti Fényképezési és Cinkográfiai Műintézetének

vakpecsétje található, némelyiken pedig ceruzás írással a képek származási helyéül Tétény van megjelölve, festőjükként pedig Tiepolo.[20]

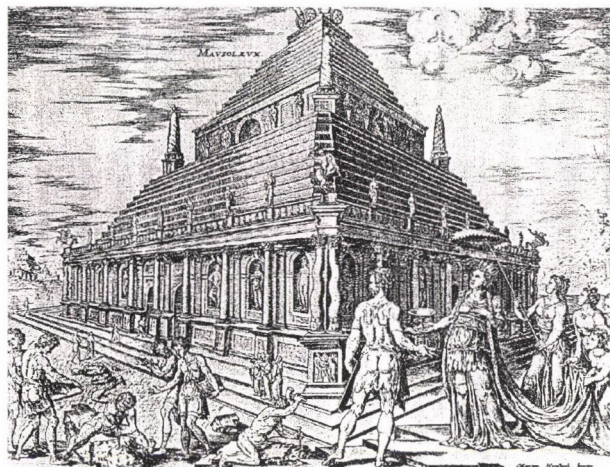
Leírásában Dorffmaister említi, hogy a világcodák ábrázolását pontosan, bárminemű változtatás nélkül vette át különböző híres festőktől, de a körülöttük elhelyezett történelmi személyeket saját elgondolásai alapján festette meg. A fotó-sorozaton elsőként feltűnő a Dorffmaister-leírással való szoros kapcsolat. Vegyük sorra a fényképeket, összevetve a szöveggel, az ott felállított sorrendben:

1. Babilon tornyaitól szólva a festő a következő történetet meséli el: Semiramis királynő éppen fészülködés közben kapta a hírt, hogy a babiloniak elpártoltak tőle. Azon nyomban, ahogy volt, kibontott hajjal a helyszínre sietett, és addig kergette a pártütőket, amíg azok újra engedelmességet nem fogadtak neki. Tiszteletére a babiloniak szobrot emeltek, amely őt kibontott hajjal ábrázolta, sebtében, ahogy megbosszulta az árulókat. Az említett szobor a festményen is ott áll a háttérben bal oldalon, Semiramis lábánál ott fekszik az oroszlán, amelyet saját kezével ölt meg, s a szövegben szintén említve van. A kép előterében a szolgálatára visszatért babiloni férfiak között Semiramis királynő áll kivont karddal, a Dorffmaister leírása szerinti ugyanolyan ruhában, amelyben szobrán is látható. Semiramis arcképe nézve a festő pontosan megjelöli forrását: „Diese ihre wahre Original-Gesichtsbildiß habe ich aus den Werken des berühmten Mahlers Joachim von Sandrat deutscher Bilder-Akademie entnommen.” Az ebben látható metszetet valóban követi a festett portré, ugyan tükörképesen, de az arcvonásokat és a hajviseletet másolva, valamint egy koronával kiegészítve.[21] Érdekes megfigyelni ugyanakkor az előtér gyülekezete mögött jobbra álló épületrészletet, amely semmiképpen sem illik a háttér antikizáló és mesészerű épületeinek sorába, sokkal inkább hasonlít egy soproni középkori lakóházhoz. A festmény felirata: PRIMUM MIRABILE MUNDI MOENIA URBS BABYLONICA. Mérete: 360 x 162 cm.

2. A leírásban másodikként említett rodoszi kolosszus fényképe hiányzik a sorozatból, bár bizonyosan készült róla, ez a fotók sorszámozásából is kiderül. Az ide vonatkozó szövegrész igen szűkszavú, inkább a szobor történetére, méreteire vonatkozó Dorffmaisternél, de Czinke verséből a látványra is következtethetünk: „Magas gallyakkal jártak alatta, / Elterpedt két lába között”. Valószínű tehát, hogy a Napisten hatalmas ércszobrát mutatta a kép, forgalmas rodoszi kikötői környezetben.

3. Az egyiptomi piramisoknál Dorffmaister leírásában a bőséges történelmi bevezető után a következő olvasható, amelyet Czinke Ferenc hű fordításában idézek: „Ez történelmi kép, maga Kémis. Rajzolatot nyújt / Néki az Építő, 's az útolsó nagy Piramis még / Munkában vagyon; a' munkások rajta, 's körülle / Hemzsegnek; távúlságban látszatnak előttiünk”. A festmény a fenti szövegnek hű leképezése: Keops fáraó az építész nyújtotta tervet vizsgálja, miközben baljával a háttérben lévő építkezésre mutat. Az előtérben egy kőfaragó épületszobron dolgozik. Pontosan azonosítható tárgy a jobb oldalon álló obelisz, amelynek hieroglifái, kissé nagyvonalúan ugyan, de meg egyeznek a Rómában az Esquilinuson állott obelisz egyik oldalának írásjeleivel, s amelynek rajzolata szintén megtalálható Sandrart említett munkájában. Ki kell itt emelnünk a háttérben folyó építkezést, amelynek ilyen konkrét és életszerű ábrázolása bizonyosan Dorffmaister ötlete volt, s amelyhez hasonlatosat festett egy évvel ké-





10. Philipp Galle (1537–1612) metszete Maerten van Heemskerck (1498–1574) után: A halikarnasszoszi mauzóleum a Nyolc világcsoða-sorozatból

sőbb a szentgotthárdi ciszterci apátság apáti fogadóteremének egyik nagy pannójára, amely Reuter Marian apátot ábrázolja háttérben az épülő szombathelyi líceummal. A festmény felirata: TERTIUM MIRABILE MUNDI PYRAMIDÉS AEGYPTI IN QUIBUS REGES SEPELIEBANTUR. Mérete: 360 x 210 cm.

4. A halikarnasszoszi mauzóleum bemutatásánál részletesen olvashatunk Artemisia királynénak férje halála feletti mélységes bánatáról, s hogy férjének pompás sírhelyet építtetett. Újra Czinke Ferenc fordítását idézem: „Még két nyarat éle, szerelmes / Férje' halála után, a' gyászos gerlitzé. Végre / Azzal tette dítső munkáját halhatatlanná, / Hogy Görög Országból nagy-hírű Böltseket hívott, / A' kik dítsérnek felséges Halotti Beszéddel. / Mauzólust. Réznél tartandóbb szép Monumentom! / A' történetet e' Képen nézhetni örömmel.” S valóban, a festmény előterében Artemisia királyné éppen a két görög tudóst, Szókratészt és Teopompuszt fogadja. A festmény kopottsága miatt feliratának csak az eleje olvasható: QUARTUM MIRABILE MUNDI MAUSOLEUM ... Mérete: 360 x 162 cm.

5. A római Colosseum és az efezoszi Diana-templom esetében a fentiekhez hasonló konkrét egyezés nem található kép és szöveg között. A Colosseum történetét hosszadalmasan beszéli el a festő, külön kiemelve a gladiatori játékokat, az állatküzdelmeket, amelyekben sok keresztény vesztette életét. Végül a X. Kelemen által állított emléktáblák feliratait is közli. A festményen bepillantást nyerünk a Colosseum belsejébe, ahol nagy nézősereg előtt emberek véres küzdelme folyik oroszlánok, tigrisek ellen. A festmény felirata: SEXTUM MIRABILE MUNDI AMPHITHEATRUM IM COLISEUM. Mérete: 360 x 116 cm.

6. A Diana-templom szövegrésze az istennőről és a templom történetéről beszél. A festmény egy szobrokkal gazdagon díszített, tető nélküli épületet mutat belülről, szentélyében az istennő szobrával, körülötte áldozatot bemutató emberekkel. Az előtér háttal álló alakjai is ide igyekeznek. A festmény felirata: QUINTUM MIRABILE MUNDI TEMPLUM DIANAE EPHESINAE. Mérete: 360 x 116 cm.

7. A hetedik csoda a Fárosz tornya, az alexandriai világítótorony. Itt a festő megjegyzi, hogy a torony tüze

fénye mellett a telihold fényét is (ki)használta, hogy a távolban lévő hajókat szépen láttassa, majd végül bevallja, hogy mind közül ez az éjszakai kép jelentette számára a legnagyobb nehézséget: „... dann dieses Nachtsück ist eines der schwersten darunter”. A képen is jól láthatjuk, hogy éjszakai jelenetről van szó, ahol a torony és a telihold fénye sejtelmesen világítja meg a közeli és távoli vidéket, alkalmat adva a festőnek, hogy olyan erőit csillogtassa meg, amelyre eddig még nem volt módja. A festmény felirata: SEPTIMUM MIRABILE MUNDI MAGNA TURIS PHARIS ALEXANDERINI. Mérete: 360 x 162 cm.

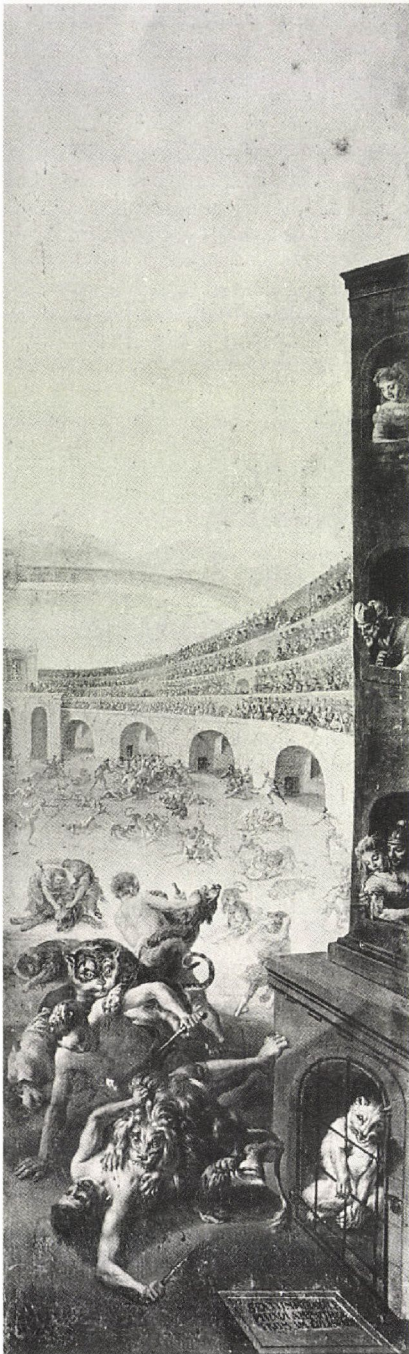
A festménysorozat minden darabján alul latin feliratos kőtábla jelzi a témát és annak a sorozatban elfoglalt helyét. A képek sorrendje egy kivételével megegyezik a szövegben írttal. A festményeken az ötödik és a hatodik csoda, a Colosseum és az efezoszi Diana-templom fel van cserélve, ami talán megengedhető, ha feltételezzük, hogy a leírás valószínűleg később, a képek elkészülte után készült, s a festő esetleg nem emlékezett a pontos sorrendre. (A szövegben második helyen szereplő, hiányzó rodoszi kolosszus a képek között is a második helyen állt.)

Az ókori világ csodáinak ilyen monumentális és rendkívül látványos ábrázolása még az európai művészetben sem gyakori, Magyarországon pedig az egyetlen.[22] Történeti témák allegorikus környezetben való feltűnésére vannak példák a korban, egyházi és világi interieuroknál egyaránt. Míg a mennyezetet mitológiai figurák vagy allegória uralja, addig az oldalfalakon történeti események elevenednek meg – egymással többkevesebb eszmei összefüggésben. Ezek lehetnek hazai történeti témájúak (Győr, Apátúr-ház, Schaller István, 1756) bizonyos esetekben aktuálpolitikai tartalommal (Szt. István-oltárkép a szombathelyi székesegyházban,

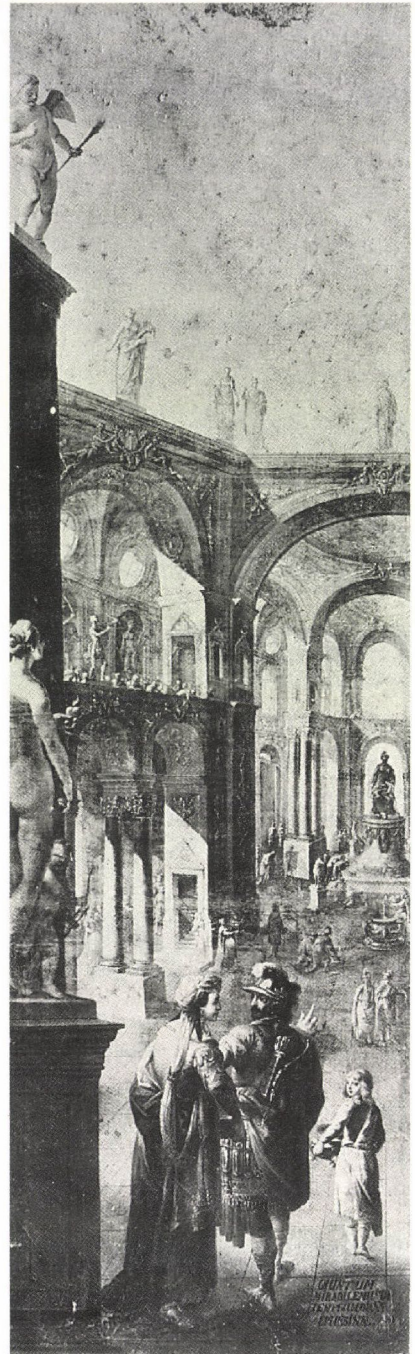


11. Dorffmeister István: Dávid és Abigél. Falkép a sárvári vár dísztermében, 1769





12. Dorffmaister István: A római Colosseum a Hét világsodasorozatból, 1794. Hajdan a hegyfalui kastélyban. Archív felvétel, Weinwurm Antal Intézete, 1900 körül



13. Dorffmaister István: Az efezoszi Diana-templom a Hét világsodasorozatból, 1794. Hajdan a hegyfalui kastélyban. Archív felvétel, Weinwurm Antal Intézete, 1900 körül

Dorffmaister, 1792), vagy ókori történeti jelenetek (Pétervására, Keglevich-kastély, Beller J., 1762)[23], amelyek pl. a szombathelyi püspöki palota dísztermében (Maulbertsch, 1784) helyi aktualitást nyernek. Az ilyen belsők sorába illeszthetők a hegyfalui világsodák is, amelyeknek felbukkanása általánosságban a korszak antikvitás iránti érdeklődésével magyarázható. Czinke szavai a megrendelő tudatos választására utalnak: „Verseimet ne / Úgy ítéld Néző, mint a' vén Dajka' meséjét! / Választott Tör-

téneteket színlettem elődbe, / Képíróknak etsetje után.” A képeknek a szabadkőműves gondolattal való esetleges összefüggésére nem találtam magyarázatot. A téma kiválasztásánál valószínűleg a terem adottságait is figyelembe vették. A képek méretének és a kastély dísztermének alaprajza, ajtó, ablak és falkiosztása, s azok meglehetősen pontossággal kiszámolható méreteinek ismeretében bizonyosnak látszik, hogy a sorozat ide, a díszterembe készült. Már a leírásból tudjuk, hogy három ajtó és öt ablak

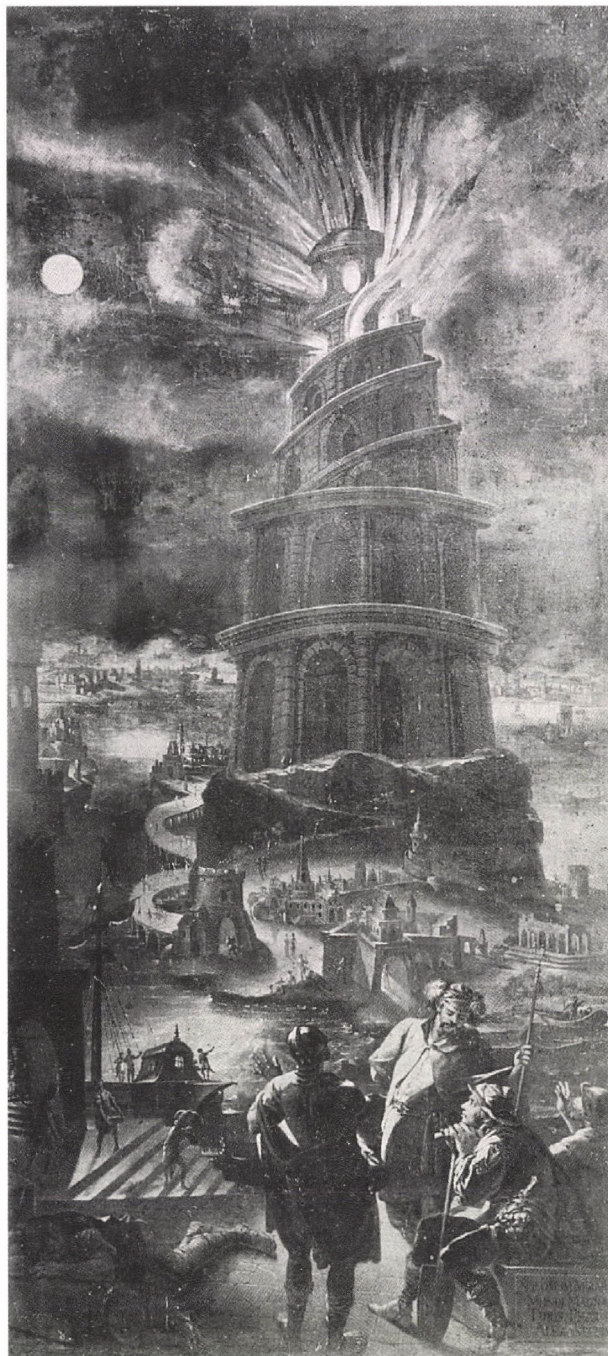


volt, amely fölé szintén képek kerültek, illetve az egyik, a középső „ablak” a kertbe vezető lépcsőre nyíló üvegezett ajtó lehetett. Így – feltételezésem szerint – a bejárat folyosó felől nyíló ajtó két oldalán a *Babilon tornyai* és a *Rodoszi kolosszus*, a következő, egymással szemben álló két, egyébként legszélesebb falszakaszon az *Egyiptomi piramisok* és a *barátság-portré*, majd szintén egymással szemben a *Halikarnasszosi mauzóleum* és a *Fárosz tornya*, végül a kerti oldalon az ablakok közti két falszakaszon a *Római colosseum* és az *Efezosi Diana-templom* két legkeskenyebb képe függött. S jóllehet semmiféle bizonyíték nincs rá, mégis talán feltételezhetjük, hogy a képek elkészülte előtt egy évvel kifizetett márványozási munka is itt történt a díszteremben, a méltó keretelést elkészítendő.

Ki kell emelnünk a képek kifejezett történetiségét, amelyet a festő maga is hangsúlyoz („*historisch-gemahlten Bilder-Saal*”). Ez a képsorozat azonban jelentősen különbözik Dorffmaister eddigi, minden esetben magyar történeti témájú képeitől. Okori történelem, irodalom, valamint az újkori régészet kezdetei elevenednek meg a falakon, mikor történelmi helyszíneket és személyeket idéz fel, egymással személyes kapcsolatban, barátságban állott költőket, írókat, és olyan edényeket, amelyek Róma földjéből kerültek elő. Történeti hűség igényére utal az is, hogy Semiramis portréjához nyilván hitelesenek vélt metszetet használt fel. A történeti képekhez tartozó szövegrészek bőségéből, s az ehhez képest feltűnően szűkszavú portréleírásból azt gondolhatjuk, hogy elsősorban az előbbieket jelentették a nagyobb és izgalmasabb festői feladatot, nem a portré és az allegorikus freskó elkészítése, amelyekben már jócskán volt gyakorlata. S nemcsak a téma volt új, de a funkcióhoz képest a technika is, hiszen ilyen nagyméretű, teljes falfelületeket burkoló vásznakat Dorffmaister ezúttal festett először.

Természetesen Dorffmaister szerzősége mellett a legdöntőbb bizonyíték az volna, ha a barátság-portré fényképe is meg lenne, hiszen ezen volt a festő szígnója. Mégis, a leírással való konkrét egyezések, valamint további rokon vonások a kép felépítést és a festői megoldásokat tekintve Dorffmaister munkái közé illeszthetővé teszik ezt a függőkép-sorozatot. Elsőként a már említett, szintén nagyméretű, azonos funkciójú és közel egy időben készült szentgotthárdi pannósorozattal,[24] amelynek „világi párjaként” is tekinthető. Ugyanígy rokon felépítésű az 1792-ben a szombathelyi székes-egyházba készített Szent István-oltárkép, amely azonban elsősorban történeti kép.[25] Ezeken a festményeken hasonló a képtér felosztása és aránya, az előtér figuráinak elhelyezése a tájban, illetve az épületek előtt, valamint egyes arctípusok is. Mindegyik esetben szívesen alkalmaz a festő háttal álló figurákat az előtérben. Ugyanakkor a jóval korábbi sárvári falképekkel is találhatunk rokonságot, különösen a bajszos-sisakos babiloniak ábrázolásánál. Ahogyan a szentgotthárdi sorozat tájháttereit is, a hegyfalui képek metszetminta után, holland modorban festett épületeit és városképeit is igen gondosan készítette el a festő. Áruló jelként azonban beövakodik egy-egy oda nem illő, „magyaros” részlet, mint a Babilon-képen álló soproni lakóház, vagy az egyiptomi piramis építésénél alkalmazott, de valószínűen a 18. századi hazai építési gyakorlatnak megfelelő állványozás.

A háttér csodás ókori épületei közül, amelyeket Dorffmaister bevallottan másolt, háromnak sikerült valószínű metszettelőképét meghatározni. A Babilon falai, a Fárosz



14. Dorffmaister István: A Fárosz tornya a Hét világcsođa-sorozatból, 1794. Hajdan a hegyfalui kastélyban. Archivó felvétel, Weinwurm Antal Intézete, 1900 körül

világítótornya és a Mauzóleum képe Philippe Galle (1537–1612) az ókori világ nyolc csodáját bemutató metszetsorozatának megfelelő ábrázolásait követi. A sorozat Maerten van Heemskerck (1498–1574) kompozíciói után készült.[26] A tájkép-formátumú metszet-kompozíciókat Dorffmaister álló képmezőbe sűrítette. Az egyiptomi piramisok és a Colosseum mintájául is valószínűleg ez a metszetsorozat szolgálhatott, de a festő itt nagyobb szabadságot engedett magának, ill. egyszerűsítette a metszet-ábrázolásokat. Az efezosi Diana-templom képének





15. Philipp Galle (1537–1612) metszete Maerten van Heemskerck (1498–1574) után: A Főrosz tornya a Nyolc világsoda-sorozatból



16. Pindaros szobra Joachim von Sandrart (1606–1688) Teutsche Akademie ... (1768–75<sup>2</sup>) című munkájában

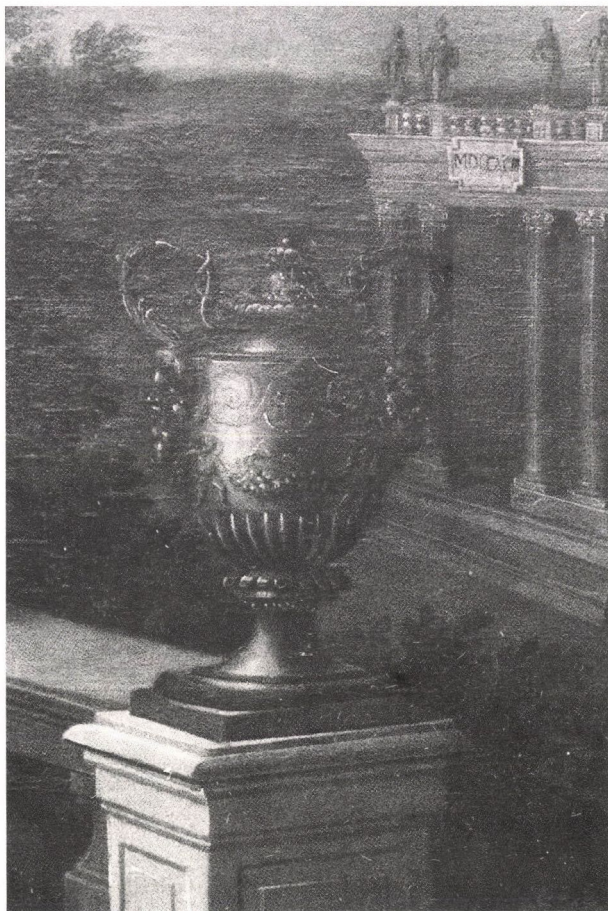
bizonyosan nem Philippe Galle metszete az előképe. Ez a díszes, mennyezet nélküli antikizáló intérieur inkább Piranesi metszeteinek ismeretét sugallja.

Sandrart munkáját nemcsak a Semiramis-portré készítésekor használta fel a festő. Többé-kevésbé hű követése végig jellemzője a dorffmaisteri leírásnak is. A római Colosseum, a Babilon tornyai, illetve az ajtók és ablakok feletti díszítések esetében ez gyakorlatilag szó szerinti azonosságot jelent. Utóbbiaknál, úgy gondolom, biztosak lehetünk abban, hogy a festő nemcsak a sandrarti szöveget követte betűhíven, hanem a római költők és írók portréit, valamint a vázákat is a Teutsche Akademie metszetei alapján készítette. Az öt ablak fölé Aratus, Alkaios, Pindaros, Pittakosz és Filemon antik bronzérmeiről, illetve Pindaros esetében márvány mellszoborról vett képmása került.[27] Aratus és Filemon, valamint Alkaios és Pittakosz eredetileg egy-egy érem elő-, illetve hátlapján szerepeltek. Ezeket is hasonlóképp kell elképzelnünk, mint a szentgotthárdi főpáti fogadóterem mennyezetének sarkába festett medallionos férfifejet.[28] A három ajtó fölötti falfelületeket díszes római vázák, kancsók, korsók díszítették. Sandrart négy kitűnő vázás metszetlapot is közöl:[29] Dorffmaister idevonatkozó szövegrésze az első és harmadik metszethez tartozókból van összeállítva. Létező művel való újabb kapcsolat, hogy az egyik metszeten látható szép, domborműves vázát a szentgotthárdi sorozat Reuter Marian apát-képén





17. Római kancsók és vázák Joachim von Sandrart (1606–1688) *Teutsche Akademie ... (1768–75<sup>2</sup>)* című munkájában



18. Bronzváza Dorffmaister István: Reuter Marian apát a szombathelyi liceummal című képén, 1795–96. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria

láthatjuk viszont, ami szintén jól bizonyítja, hogy Dorffmaister használta munkájához ezt a könyvet. Feltételezhetjük, hogy 1768–75 között megjelent második kiadása megvolt könyvtárában.

A képek 19. századi utóéletét követni sajnos aligha lehetséges, de legalább a kezdetekben tudjuk. Szentgyörgyi Horváth Zsigmond tulajdonába öröklés útján újabb birtok jutott 1799-ben, a nagytérenyi kastély középső része.[30] Valószínű, hogy a festményeket magával hozta itteni szabadkőműves kápolnájának berendezéséhez.[31] Ha ez valóban a díszteremben volt, a képek már az 1904-es tűzvészben elpusztulhattak. Ha azonban feltételezzük, hogy mégis a II. világháborúig a kastélyban voltak, az ostrom alatt a hadiraktárként működő

épületben egészen biztosan odavesztek. Mindenesetre nagytérenyi jelenlétük magyarázatot ad arra is, hogy miért pesti fényképész műtermében készültek a nagytérenyi képek. Nem tudni azt sem, hogy a ceruzás felírások a fényképeken kitől származnak. Az egyikén lévő, nehezen olvasható felirat szerint az írás tulajdonosa megvásárolta a képeket, amelyek a tétényi kastélyban voltak.[32] De ebből sajnos az sem derül ki, hogy ez a fényképekre vagy a festményekre vonatkozik-e.

Így váltak el a fényképek a festményektől, s egyúttal így váltak eggyé velük, maguk is műtárgyakká, Dorffmaister hegyfalui csodáinak egyetlen képi dokumentumaivá.

Boda Zsuzsanna

#### JEGYZETEK

1 A kéziratos leírás (*Descriptio Picturam in Sala Hegyfaluiensi per Pictorem Stephanum Dorffmeister*; jelzet nélkül) a Szombathelyi Püspöki Levéltárban található. A nyomtatott: Kurze Erklärung des historisch-gemahlten Bilder-Saals zu Hegyfalú. Den beyden gnaedigen Herrschaften gewidmet von Stephan Dorfmeister. 1794.; A hegyfalvi, történetbéli képes szálának magyarázatja. Vitézi versekben, németből szabadon fordította egy tiszaháti magyar. Mind a két uraságnak ajánlotta pozsonyi Dorfmeister István. 1794. (Teljes szövegüket

lásd a függelékben.) Czinke Ferenc lelkesült fordításán érződik, hogy a festményeket személyesen is megnézte. Elképzelhető, hogy a költő, aki 1789-től Szombathelyen, 1793-tól Sopronban volt tanár, barátságban állt Dorffmaisterrel, mindenesetre művészetét nagyra értékelte, ahogyan az a szombathelyi Szent István-oltárképről írott ódájából is nyilvánvaló. (In: *Öt magyar óda Szent István napjára. Szombathely 1792.*) A Szt. István-oltárkép fogadtatásáról és Czinkéről lásd: Galavics G.: Program és műalkotás a 18. század végén. Budapest 1971, 40 skk.



2 Hekler A.: A magyar művészettörténelem fõadatai. Budapest 1922, 10. (A képek legelsõ említése: Szendrei J.-Szentiványi Gy.: Magyar képzõmûvészek lexikona. Budapest 1915, 393.)

3 Csatkai E. (cs. e.): Újabb adatok Dorffmeister-rõl. Magyar Mûvészet 1925, 270–271; Fábíán M.: Dorffmeister István munkássága a szombathelyi egyházmegyében. Vasi Szemle 1936, 28–29. (különlenyomat); Garas K.: Magyarországi festészet a XVIII. században. Budapest 1955, 111.

4 Buzási E.: A barátság-motívum térhódítása a 18. századi magyar portréfestésben. Mûvészettörténeti Értesítõ XXXIII. 1984, 230, 234. (lásd Buzási 1984)

5 Buzási E.: Dorffmeister portréi és megrendelõi. In: „Stephan Dorffmeister pinxit.” Kiállítási katalógus Szombathely–Sopron–Kismarton–Zalaegerszeg 1997–1998, 132, 145. (lásd Buzási 1998); Boda Zs.: Dorffmeister István világi falképei – kastélyok, középületek dekorációja. Uo. 181.

6 Buzási 1998, 132, 145.

7 J. M. Korabinsky: Geographisch-historisches und Produkten Lexikon von Ungarn. Pozsony 1786, 228; Vályi A.: Magyar országnak leírása. Buda 1799, II. kötet, 157.

8 Elenchus literalium Instrumentorum in Archivo Szent-Györgyiensi Illustrissimi Domini Sigismundi Horváth de Szent-György S.C. & R.A. Majestatis Consilarii Aulici, Dapiferi Regii, et Inclyti Comitatus Békessiensis Supremi Comititis. Existentium, efformatus per Fiscalem Dominalem Fridericum Mausperger Anno 1802. (ill. 1803) Szombathely, Vas Megyei Levéltár, XIII/18/4, 5, 6. Itt szeretném megköszönni Bajzik Zsolt levéltárosnak a munkámhoz nyújtott kedves segítségét.

9 Összefoglalóan lásd: Buzási 1998, 145, valamint Gludovácshoz még: Kőszeghy S.: Nemes családok Pest vármegegyében. Budapest 1899, 114.

10 Elenchus literalium ... XIII/18/6. p. 1204. Az eredeti levél már nincsen meg. Ezennel szeretném hálásan megköszönni Székely Zoltánnak és általa Dominkovits Péter levéltárosnak, hogy az adatra felhívták figyelmemet.

11 „Quietantia super 53. fnis pro Marmorisatione in Hegyfaluiensi Castello prostita per Consilium Aulicum Sigismundum Horváth de Szent György solutis.” Elenchus literalium... XIII/18/6. p. 866.

12 Fábíán i. m., i. h.; Garas i. m., i. h.

13 Buzási 1998, i. h.

14 Rados J.: Magyar kastélyok. Budapest 1939, 66, CXLI–CXLI. tábla; Zádor A.–Rados J.: A klasszicizmus építészete Magyarországon. Budapest 1943, 180, 376.; Genthon I.: Magyarország mûvészeti emlékei I. Dunántúl. Budapest 1959, 134.; Kelényi Gy.: Kastélyok, kúriák, villák. Budapest 1974, 123, 54. kép. Többszöri átalakítás után a kastély ma tudószanatóriumnak ad helyet.

15 Szombathely, Vas Megyei Levéltár, XIII/18/26 (alaprajzok), XIII/18. Fasc.11. No. 59. (birtokösszeírás). Utóbbi lásd a függelékben közzé. Az alaprajzok (nincsenek meg hiánytalanul) a következõek:

Nro. I. A. és B.

Hegyaluer-Kastel unterer-Stock

Hegyaluer-Kastel oberer Stock

Nro. II. C.

Zwey Kleine Gebäude, am eingang zu der Kastellen in Hegy-falu.

Nro. III. D.

Herrschaftliche Pferd-Stallung, Waagen-Schupfen nebst Wohnung in Hegy-falu.

Nro. IV. E.

Herrschaftliches ein Stockwerk hohes Hauß, Samt Granarium Stallung, u. d. gl. zu Hegy-falu – welches dermalen Hl. Rent-Meister bewohnt.

Nro. VI. H.

Herrschaftliches Meyrhof-Gebäude in Hegy-Falu, Sehr baufällig.

Nro. VII. I.

Herrschaftliches zinnß-Hauß in Hegy-falu, welches der Tischler bewohnt.

Nro. VIII. K.

Herrschaftliches Wirths-Hauß zu Hegy-falu.

[Nro. IX. és X. egy lapon]

Nro. IX. L.

Daß Glaß- oder Treib-Hauß, im Garten.

Nro. X. M.

Herrschaftlicher Ziegel-Ofen ohnweit Hegy-falu.

Nro. XI. N.

Herrschaftliches Wirths-hauß, an der Wenburger-Land-Strassen ohnweit Hegy-falu.

Nro. XII. O.

Mahl-Mühle mit 4 Laufer, auf dem Réptze Fluß nägst Hegy-falu.

Nro. XXIV. AA.

Serekeházer-Mejer-Hoff Gebäude.

Nro. XXV. BB.

Roza Meyerhoff, Gebäude

Az alaprajzok mindegyike jelzett A. et T. 809. vagy A. T. 809. jelzéssel.

16 A barokk kastély klasszicizálóvá alakításakor ezt a felhajtót elbontották, majd 1920-as évekbeli újbóli átépítések során átalakították, így mai képe ebből a szempontból közelebb áll a barokk korhoz.

17 Az elenchus bejegyzéseibõl egy apró életképre is fény derül: 1797. július elején fõméltóságú vendéget fogadtak a kastélyban, József fõherceget, Magyarország fiatal nádorát. A látogatásra alkalmat valószínûleg az adott, hogy az ez évben kiújuló, már Bécsen fenyegetõ napóleoni háborútól való félelemben a császár által összehívott általános nemesi felkelés csapatai hónapokig Szombathely térségében táboroztak. József nádor mint fõvezérük többször szemlét tartott a hadak felett. A hegyfalui vendégségbe több főrangú és egyházi személy is hivatalos volt. Szily János püspök részvételét jelezte, míg Esterházy herceg nem tudott jelen lenni, Batthyány József érsek primás pedig köszvényére hivatkozva kimentette magát. Elenchus literalium ... XIII/18/6, p. 867.

18 Garas i. m. 275.

19 Buzási 1998, 132. Korábban: Buzási 1984, 230, 234.

20 A fényképek Szilárdy Zoltán ajándékaént kerültek a Régi Magyar Gyûjteménybe. Technikájukból következtethetõen bizonyosan 1880 után, még valószínûbb, hogy a századforduló körül készülhettek. (Weinwurm Antal mûhelye 1865–1912 között mûködött a Károly körúton.) A szokásosnál kissé gyengébb minõségûre magyarázat lehet, hogy esetleg amatőr felvételt vagy egy mûtermi segéd felvételét nagyították Weinwurm intézetében, valamint az is, hogy a festmények ez idõben már nem voltak olyan jó állapotban. Hogy a fényképek nem reprodukciók és valaha együtt voltak a festményekkel, arra a méretek felüntése is bizonyíték. A fényképek technikájával és datálásával kapcsolatos segítségért Plank Ibolyának tartozom köszönettel. A ceruzás feliratokat illetõen Tétény nevénél elõször Mosontétény (Tadten, A) merült fel, de a faluban, amely az Esterházy-család birtokaihoz tartozott, nem állt kastély. Sokkal valószínûbb, hogy itt Nagytétényrõl van szó. Lásd a késõbbiekbõl.

21 Joachim von Sandrart: Teutsche Academie der edlen Bau-, Bild-, und Malerei Künste. J. J. Volkmann kiadása, Nürnberg 1768–75. Semiramis képe: VI. Band 105, Platte hh

22 Pigler, A.: Barockthemen. II. 342; A régebbi korok különleges épületeinek felidézésére irodalmi példák is vannak, így a klasszikus verselést megújítani kívánó Molnár János jezsuita „A régi jeles épületekrõl” címû, hexameterekben írott munkája (Nagyszombat, 1760). Késõbb Farkas Ferenc fordította át németbõl s tette közzé „A világ’ ritkasági, a’ vagy a természet és mesterség remekiei” címû mûvet. Pest, 1807. I–II.

23 Az észak-magyarországi példákhoz lásd: Jávör A.: Világi falképegyüttesek Északkelet-Magyarországon. In: Mûvészet és felvilágosodás. Budapest 1978, 419–420.

24 A szentgotthárdi pannókról: Zlinskyné Sternegg M.: A szentgotthárdi ciszterci apátság története és mûvészetének emlékei. In: Szentgotthárd. Helytörténeti, mûvelõdéstörténeti, helyismereti tanulmányok. Szombathely 1981, 504–514; Galavics G.: Dorffmeister István történeti képei. In: „Stephan Dorffmeister pinxit.” Kiállítási katalógus Szombathely–Sopron–Kismarton–Zalaegerszeg 1997–1998, 90–93.



- 25 A festményről részletesen legújabb: *Galavics* i. m. 88–89.  
 26 The Illustrated Bartsch 56, 101:1–8. kép  
 27 Képek: *Sandrat* i. m. VI. Band Platte 71, n/1, n/3; 72, n/5; 75, o/5; 87, u/3  
 28 Vö.: *Sternegg* i. m. 515. (121. kép)  
 29 *Sandrat* i. m. VI. Band 106, Platte ii, kk, II, mm.

30 Budapest műemlékei II. Budapest 1962, 635.; *Geszti E.*: A nagytétényi kastély története. Magyar műemlékvédelem 1969–70. 59.

31 Vö. *Buzási* 1998, 132.

32 „Habe ich v. (?) Edlsheim (?) Toldy gekauft / war in Tétényer Schloß ... sollen (?) / Tiepolos sein (?)”

## FÜGGELÉK

1.

Kurze Erklärung des historisch-gemahlten Bilder-Saals zu HEGYFALU. Den beyden gnädigen Herrschaften gewidmet von STEPHAN DORFMEISTER. 1794.

Kurze Erklärung des historisch-gemahlten Bilder-Saals zu Hegyfalú.

Nach altdeutscher Mundart

Ich habe meinem gemachten Werke für die, welche den Saal des Titl. Herrn Hofraths Joseph von *Gludovácz* zu *Hegyfalú* besichtigen, eine kleine Abschilderung davon geben wollen, um desto leichter die historischen Begriffe sich davon machen zu können, als nemlich:

Die in der Höhe, in *Fresco* gemahlte Stokatur-Decke, ist ein allegorisch Gemählde, welches vorstellt, die unter göttlicher Vorsicht geschlossene, und unzertrennliche, zwischen zwey Personen, so in weiblicher Gestalt zu sehen sind, Freundschaftsband, die eine mit offenen Haaren, als unverbindlichen Standes, die andere aber mit dem Schleyer auf den Haupt schon verbindlichen Standes mit dem Minerva-Schilde, welcher den Adel bedeutet, die ob ihnen beyden sitzende Weibsperson mit der Sonne über ihrem Haupte, ist die unveränderliche Wahrheit, welche auf die göttliche Vorsicht zeigt. Saturnus hält den Schlangenring, welcher vorstellt den ununterbrochenen Zusammenhang. Ein *Genius* wird abermal dargestellt mit der ewig brennenden Liebesfackel; ein *Genius* bekränzt beyden ihr beadeltes Wappen mit Lorbern, so *Cybele* mit beyden Händen hält. Unten endlich ist der Berg, allwo das Sinnbild des Vogels *Phoenix* die Ewigkeit vorstellt.

(Sieben Weltwunder)

(a): Auf Leinwand mit Oelfarb gemahlt, alles was hierin geschrieben.

### I. Von Babylon

Dann sind auf den sieben Wänden (a) zu ersehen die 7 Weltwunder, die entnommen sind aus verschiedenen berühmten Meistern, allwo sich nichts hinzudenken, oder davon wegnehmen läßt. Die aber anbey geseßten historischen Figuren sind meine eigene Erfindung: als die Weltberühmte Königin der Babylonier und Assyrier, *Semiramis*, eine Tochter *Beli*, und Gemahlin *Nini*, der die Stadt *Ninive* erbauet. Weil dieser *Ninus* bry den Hebräern *Assur*, der Sohn *Sems*, erster König der Assyrier gewesen seyn soll, so hat dann mit Vermählung der *Semiramis* er auch das Babylonische Reich dazu bekommen, nach dem Tode dessen hat Sie bey 42 Jahren regieret, auch wieder die Mohren und Indianer grosse Schlachten geführt, solche aber sieghaft beygelegt, hernach eine und andere Srädte erweitert, sonderlich die herrlichen Mauren der Stadt Babylon aufgeführt, die unter die 7 Weltwunder gezählet werden, und hier zum ersten dargestellt. Einstens, als ihren Haare gestrählet, worunter sie die Nachricht bekommen, daß die Babylonier von ihr abgefallen; so ist sie also fort mit ungebundenen Haaren, und hat sich zu Felde begeben, verfolgte die Abtrünnigen so lang, bis sie dieselben wieder zum vorigen Gehorsam brachte. Dahero die Babylonier in der Stadt ihr zu Ehren eine marmorne Säule mit ihrem Bildniß und solcher Kleidung, wie sie hier zu ersehen, nach geeilter Rache haben errichten lassen. – Sie übte viele männliche Thaten,

worunter sie mit eigner Hand einen Löwen erlegt, von denen Tugenden aber noch mehrers gehabt. – Kurz vor ihrem Tode ließ sie ihr ein Grabmahl zurichten, und darauf schreiben folgende Worte: "Da etwa ein König nach ihrem Tode Geldes vonnöthen hätte, möchte er das Grab öffnen, und so viel davon, als er bedürfe, heraus nehmen" *Darius* also der Perser König ließ solches, als er dahin kommen, eröffnen, fand weder Gold noch Schätze; sondern eine Schrift mit dem Inhalt: "Wärest du nicht ein böser, unersättlicher Mensch, so würdest du in den todten Gräbern nicht Schätze gesucht haben." – Diese ihre wahre Original-Gesichtsbildniß habe ich aus den Werken des berühmten Mahlers *Joachim* von *Sandrat* deutscher Bilder-Akademie – – – entnommen.

### II. Von Colossus Rhodius

Folgt der Colossus auch ein Stück von den ehemaligen Weltwundern, welcher nemlich eine eherne Säule 70, oder wie es andere beschreiben, 80 Ellen hoch war, bey dem Haven der Insel *Rhodus*, der zu Ehren der Sonne von einem berühmten Künstler *Charls* errichtet worden; Ja da eine Zähe davon die Grösse eines Mannes hatte, da der *Saracener* Anführer *Mauvias* einem Juden verkaufte, hat dieser 900 Kameelthiere beladen. Schon vorhin aber, nachdem sie 56 Jahre gestanden, ist sie durch ein Erdbeben umgestürzt, und zerfallen.

### III. Von Aegyptischen Pyramiden

In mitterzeit, als die Israeliten durch die *Aegyptier* ohgefähr vor Christi Geburt 1598 mit harter und beschwerlicher Arbeit über die Massen geplagt wurden, haben sie unzählige Gräber machen müssen. Damit der Fluß *Nilus*, welcher aus seinen Ufern tritt, und das ganze Land überströmt, sie nicht beschädigte, haben sie umher Staffeln und Dämme mit Schoder verwahrt, dergleichen Gräber noch viele bis auf den heutigen Tag in *Aegypten* zu finden sind. Sie sind meistens aus gebackenen Steinen oder Ziegeln innerlich, aussen aber ganzlichem Quatersteine. Dieses unsinnige Gebäu *Moles*, so man *Pyramides* nennt, sind jenseits des Flusses Nili zwey kleine Meilen von der Stadt *Alcayr*, welche noch ganz aufrecht stehen, ob sieschon so alt sind, wie *Herodotus* in seinen historischen zweyten Buch bezeugt, wie *Plinius* im 36 Buch meldet, daß man gar nicht wisse, wer solche erbauet habe. Sie sind denen Königen, so sie erbauet, zu ihren Grab bestimmt worden, doch meldet *Diodor Siculus*, daß keiner aus solchen in diesen begraben worden wäre. Dann das Volk, durch die übermässige Arbeit beschwert, zum Theil durch Hochmuth und grosse Tyrannen betrübt, hat einen solcher Widerwillen gegen Sie gefaßt, daß sie denen todten Körpern Gewalt angethan, und solche in Stücke zerrissen. Dahero andere klüger geworden, und ihren Dienern anbefohlen, daß man sie sollte an einem unachtbaren Orte zur Erde bestatten, um des Volkes Unsinnigkeit zu entfliehen. Es haben von diesen Wundergebäuden verschiedene geschrieben, und zwar, daß an der größten und höchsten ohne Unterlaß 36000 Menschen 20 ganze Jahre gebaut haben, unter dem König *Chemis*, den *Herodotus* *Cheops* nennt. Zwey unter diesen *Pyramiden*, weilen sie die andern alle an Grösse übertreffen, werden unter die 7 Wunder der Welt gezählt. Meine beygeseßte Historie stellet eben den König *Chemis* (Keops) vor, wie solchen der Baukünstler von der letzten grossen *Pyramide* den Abriß darzeigt, welche schon in der Entfernung durch die Arbeiter im Bau vorgestellt und zu ersehen ist.



#### IV. Von dem Grabmahl *Mausoli*

Dieses Grabmahl, welches ich hier vorstelle, hatte *Artemisia* ihrem Gemahl, dem König *Mausolus* nach seinem Tod zum Denkmale erbaut, welche ihn so geliebet, daß sie die Asche ihres Gemahls, wie damals gebräuchlich war, die Leichname zu verbrennen, fleissig gesammelt, solche in einem Topf aufbehalten, und die gänzliche, traurige Lebenszeit hindurch, so oft sie Speise oder Getränke zu sich nahm, diese allzeit mit unter vermengte, damit hiedurch gleichsam ihr Leib das Grab ihres Ehegatten werden möchte. Vorgemeldte herrliche und kunstreiche Grabstatt, vergleichen niemals gesehen worden, ließ sie nach ihres Herrn Namen *Mausoleum* nennen, daher der Gebrauch entstanden, daß man noch den heutigen Tag bey grossen Herrn die Grabmäler *Mausoleum* nennt. Nach ihres Gemahls Hintritt regierte sie noch zwey Jahre, und nach geendigtem Bau des *Mausoleums* ließ sie die zwey damals berühmte alte Redner vor sich rufen, den *Isocraten* und *Theopompum*, aus Griechenland, durch deren Beredsamkeit sie ihm, vermittelt einer vortreflichen Leichenrede ein ewigwährendes Denkmahl stiftete. Diese ist eben meine hier vorgestellte Historie. Welches Grabmahl auch unter die 7 Weltwunder genommen wird.

#### V. Von dem Amphitheater

Das runde Schauspielhaus, sonst *Colosseum* genannt, hatte Kaiser *Flavius Vespasianus* mitten in der Stadt *Rom* sehr groß und herrlich erbaut, dann Kaiser *Augustus* war eben Willens, an denselben Ort eines dergleichen aufzurichten; wiewohl nachmals dessen Sohn *Titus* dasjenige gänzlich vollzogen, und solches mit grossem Jubel eingeweiht. *Dion* berichtet; solcher Schauplätze allerhand gewesen zu seyn, in welchen Gefechte zu Wasser und zu Land hundert Tage nacheinander gehalten wurden. Inglichen auch mancherley Jagden, und Hetzen mit verschidenen wilden Thieren, insgesamte bey 9000 Stücke, welche von Jünglingen geringen Standes mußten angebracht werden, auch die Fechter mit feindlichen Gemüthe kamen allda zusammen, daß sie einander niederhieben, und sich solcher-gestalten selbstn ihren *Jovi* aufopfertn, man ließ auch zuweilen Wasser durch sonderbare Leitung hinein, damit vergleichen Schauspiele mit Abwechslung denen Zusehern zur Vergnügung dienten. Das Gebäu ist aus dem kostbaren Steinbruch bey der Stadt *Tibur*, heutiges Tages *Tivoli* genennt errichtet worden. Wiewohl das Werk von grosser Stärke, und zwar vor ewig gehalten wurde, hat es dennoch durch Feuer, und andere grosse Ungewitter grossen Schaden erlitten, so zwar, daß es an manchen Orten fast über einen Haufen sammgefallen. Kaiser *Antonius* hat solches wieder empor gebracht, nachdem ist es wieder gänzlich abgebrannt. Der Kaiser *Heliogabalus* ließ es wieder aufbauen, durch abermalen wiederholtes Feuer erbaute es wieder *Alexander Macrinus* und *Decius* mit unermangelten Unkosten, und höchsten Fleisse. Die bishero zu ersehene Löcher sind von denen barbarischen Völkern, so die Stadt *Rom* erobert hatten, damals verwüstet worden. Theils auch durch die Handelsleute, welche zu Meßzeit daselbst Pfähle einschlugen, damit ihre Feilschaft darunter zu errichten; dann es hatten um diejenige Gegend die vornehmsten Handelsleute ihren Wohnplatz; ja der Pabst wohnte selbst darin, bis endlich *Robertus Guiscardus*, damit er den Pabsten *Gregorium VII.* von der Belagerung Kaisers *Henrici III.* aus der *Hadrians* Burg wieder erlediget, auf Einrathen des Römischen Bürgermeisters *Cincii*, welcher den meisten Theil der Stadt in die Asche gelegt, worunter der größte Theil zwischen den Berg *Coelio* und den *Capitolio* im Jahr 1082 und im Jahr 1182 lebte *Cencius Camerarius*, welcher Handwerksleute darinnen hatte, die er *Bandonarius Colosseii* nannte, das sind Teppichmacher, welche dergleichen Arbeit von Seiden machen, und solche heut zu Tage *Banderarii* heissen. – Weilen auch nicht allein die Heiden, sondern auch Schriften als Martyrer in derjenigen Schauburg mußten durch die grimmigen Thiere zur Belustigung derer Zuseher ihren Geist aufgeben und zerrissen werden; so ist hernach in Erwegung des Pabstes *Clemens* den Christen ein

Jubeljahr 1675 dazu veranlaßt worden. Die Geschichte solcher Schriften Martyrer, wie sie mit Palmzweigen zwischen den Löwen, Tigern, und andern wilden Thieren kämpfen und zwo sonderbare Inschriften beygeseßt, welche also lauten:

AMPHITHEATRUM  
FLAVIUM  
NON. TAM. OPERIS. MOLE  
ET. ARTIFICIO  
AC VETERUM  
SPECTACULORUM. MEMORIA.  
QUAM. SACRO. INNUMERABILUM.  
MARTYRUM  
CRUORE. ILLUSTRE  
VENERANDUS. HOSPES.  
INGREDERE  
ET. IN. AUGUSTAE. MAGNITUDINIS.  
ROMANAE. MONUMENTO.  
EXECRATA. CAESARUM. SAEVITIA.  
HEROES. FORTITUDINIS. CHRISTIANAE.  
SUSPICE. ET EXORA. ANNO JUBILAEI MDCLXXV.

Mit welcher Inschrift kürzlich so viel angebeutet wird, daß dies *Amphitheatrum Flavium*, nicht sowohl wegen seines ansehnlichen und künstlichen Gebäude unter die Wunder der Welt, oder deren Schauspiele, als wegen des Heiligen, so unzählich vieler Martyrer Bluts hoch zu achten, und zu betrachten der Römischen Kaiser verflüchte Grausamkeit. In Ansehung der so tapfern und hochwerthen Christenhelden. Zur andern Seiten aber findet sich diese neue Inschrift:

AMPHITHEATRUM. HOC. VULGO. COLOSSAEUM OB. NERONIS. COLOSSUM. ILLI. APPOSITUM. VERIUS. OB. INNUMERABILUM. SS. MARTYRUM. IN EO. CRUCIATORUM. MEMORIAM. CRUCIS. TROPHAEUM. ANNO. JUBILAEI. MDCLXXV.

Woraus zu erkennen, warum dasjenige Schauspielhaus vor Alters *Colossaeum* genennet worden.

#### VI. Von dem Tempel der Diana

Der bewundernswerthe Tempel der Diana (sie hatte an verschiedenen Orten ihre Tempel) war in *Ephesus* der prächtigste, der größte, so, daß er unter die 7 Wunderwerke mit Recht verdient gezählt zu werden. Zu diesem Ende hatten alle Provinzen in klein *Asien* beygesteuert, und mehr als 200 Jahre daran gearbeitet, 400 Pfeiler waren darinnen, die von eben so viel Königen erbauet sind worden. *Diana* war des *Jupiters* und der *Latona* Tochter, Göttin der Wälder, Jagden, Göttin der unterirdischen Hölle, mit Namen *Hecate*. Ansonsten ist sie angesehen, und verstanden für den Mond, zu *Ephesus* war ihr Namen so heilig, daß unter einer Todesstrafe solchen zu nennen nicht erlaubt war. Endlich wurde dieser Tempel von *Herostratus*, der sonst nicht anders mußte, sich einen ewigen Namen zu verschaffen, an dem Tag in die Asche gelegt, als *Alexander Magnus* gebohren wurde.

#### VII. Von dem Thurm *Pharos*

Der bewundernswerthe Thurm *Pharos* war in der Insel eben dieses Namens zu sehen, nahe zur Stadt *Alexandria*, bey dem Ausgang nemlich des Havens. Weilen der Weg auf dem Meer voller Klippen und Gefahren war, baute auf die Erwähnte Insel den prächtigsten Thurm, so unter die 7 Weltwunder gerechnet wurde, *Ptolomaeus Philadelphus Aegyptischer* König. Der Baumeister desselben war *Sofratus Gnidius*. Er wurde mit einem ungemein grossen Feuer bey der Nacht beleuchtet um den Schiffahrern den Weg zu zeigen. Daher auch noch jetzo Thürme am Meere *Pharos* heissen. Dieser aber von *Ptolomaeus Philadelphus* errichtete kostete 800 Talenten. Ich habe mich aber nebst dem Feuerlichte, auch noch mit des Mondes vollschei-



nigem Lichte bedienet, damit ich in meiner gemahlten Seefarth dadurch eine Entfernung bekomme; dann dieses Nachtstück ist eines der schwersten darunter.

## VIII.

Weilen der Saal aus 8 Wänden besteht, so ist in selben angebracht worden, die Familie des Titl. Herrn Hofraths *Sigismund von Horváth von Réptze Sz. György* in Mitseyn des Titl. Herrn Hofraths *Joseph von Gludovácz*, nebst dem Sinnbilde *Castor und Pollux* und den Worten: *VERA AMITITIA*

*Super-Porten*  
deren drey gleiche sind

Und da ich nichts *fingirtes* habe wollen anbringen, in meinem ganzen Werke, so mahlte ich ob denen Thüren die prächtigen *Vasen*, welche ein altes Metallgeschirr in der Mahlerey vorstellten.

Die Gesässe waren bey den Römern Einschenk-Geschirre, theils wo sie warme, theils auch kalte Getränke daraus tranken, besonders in den grossen *Bacchus*-Festen waren sie üblich, einige solche Gesässe sind bey den Alten mit schönen Zierrathen und nachdenklichen Sinnbildern umlegt, hievon kann *Budaeus* in seinen Anmerkungen weitläufiger gelesen werden. Es sind ihrer mehrere in *Rom* bey verschiedenen Liebhabern zu sehen, theils aus Metall, Marmor, Erz, Silber, Gold, auch von Krystall, *Achat*, und andern Edelsteinen aufs kostbarste gearbeitet, welche alle unter der Erde sind gefunden worden.

Und weilen ich fünf Plätze ob denen Fenstern übrig habe, will ich also mit meinem Gemählde diese fünf berühmte Männer und *Poeten* keineswegs in Vergessenheit bringen, und nebst ihrer wahren Abbildung von ihnen auch eine kleine Lebensbeschreibung hie beyfügen, nemlich:

### 1.

Das Bildniß *Arati* abgenommen aus einer kupfernen *Medaille*, die die *Pompiopolitaner*, ehemals Bürger der Stadt *Soloe* zu Ehren dessen prägen liessen, wie dieses aus der Oberaufschrift klar zu ersehen, ΠΟΜΠΙΟΠΟΛΙΤΩΝ. Auf der andern Seite der *Medaille* ist des komischen *Poeten Philemonis* Bildniß, auch einer, der Stadt *Soloe* Bürger. Der *Poet Aratus* lebte zu Zeiten des *Sicilianischen Königs Hieronis*, er war zwar in der Sternkunde nicht sonderlich erfahren, doch schrieb er die sogenannten Bücher *Phaenomenon* mit grossem Lobe, derer auch *Cicero lib. I. de orat.* rühmlich gedenkt. Es ist, sagt er, unter den Gelehrten bekannt, daß *Aratus*, ob er gleich der Sternkunde unwissend war, dennoch zierliche und gute *Verse* geschrieben, vom Himmel, und den Gestirnen; (weswegen auch in der Figur zu sehen, als wenn er das Haupt nach dem Himmel richtete, und denselben ansehe.)

### 2.

*Alcaeus* war aus den neuen Lyrischen *Poeten* Griechenlands, und ist unter die berühmtesten Männer seines Vaterlandes *Mytilene* gezählt worden. *Suidas* hält ihn für *Micei* Sohn, und daß er auch deren einer gewesen sey, die komische Gedichte geschrieben; er machte sich mit seinen *Saphischen Versen* unter *Tarquini Prisci* des fünften römischen Königs Regierung berühmt; sein Bildniß sieht man an einer nicht gar grossen *Medaille* zu *Rom* in den Päpstlichen Münz-Antique-Zimmer, wo darauf gegenwärtige Buchstaben zu lesen *ΑΛΚΑΙΟΚ ΜΥΘΗΑ*. Auf der andern Seite ist des *Pittaci* Haupt, der einer aus den 7 Griechischen Weisen gewesen, so aus dem abzunehmen ist, daß die *Mytilener* diesen beyden grossen Männern zu Ehren die erwähnte *Medaille*, aus welcher obgesagtes Bild entnommen, haben verfertigen lassen.

### 3.

*Pindarus* ein Thebanischer *Poet* ein Fürst der Lyrischen *Poeten* Griechenlands, daher ihm *Rhodiginus*, *Pindarum novem Lyricorum Principem* nennet. Sehr viele Bücher schrieb er in Dorischer Sprache, die über die Massen sinnreich, auch von vielen Denksprüchen sind. Dahero *Horatz* sowohl wegen seiner Lieblichkeit und besonderer Art zu dichten denselben für unvergleichlich gehalten. Auch ist von ihm geschrieben, daß ihn die Bienen, anstatt der Milch, mit Honigseim ernähret hätten. Welcher Ruhm dahero entstanden, daß, als er in seiner Jugend auf den Straffen vor Mattigkeit und Hitze entschlaffen, die Bienen auf seinen Lippen gesessen; wiewohl er aber durch ganz Griechenland berühmter als *Apollo*, durch den Mund *Pythia*, denen zu *Delphis* ist angedeutet worden, daß sie von den Erstlingen, und andern Opfern, die sie ihm zu Ehren brachten, auch den *Pindaro* einen Theil mitbringen sollten. (Unter andern Altherümern des Fürsten *Justiniani* ist *Pindari* Statue von Marmor, welche auf der Brust den eingegrabenen Namen ΠΙΝΔΑΡΟΣ. Das Haupt ist mit den gewöhnlichen *Poeten*-Bande, *Taenia* genannt, umwunden.) *Suidas* meynt, daß er 40 Jahre nach der schrecklichen Ausrüstung der Kriegsflotte *Xerxis* gebohren ward, und in 55 seines Alters in dem Schooße eines Schülers gestorben, solches nicht eher wahrgenommen, als die Schule gesperrt mußte werden, und sie ihm aufwecken wollten, als ob er schlief. (Auch *Alexander Magnus*, als er die *Thebaner* mit Krieg überzogen, hat das Haus und die Nachkommen *Pindarus* allerdings verschonet und begnadiget.)

### 4.

Von *Pittacus* schreibt *Suidas*, daß er aus *Mytilene* ein Sohn *Caici* und *Lesbiae*, einer auch aus den 7 Weisen Griechenlands gewesen, welcher *Phrynonem* den *Athenienser* Feld-Hauptmann zu einem Zweykampf ausgefordert, und ihn mit List, indem er unter dem Schilde ein gestricktes Netz verborgen, ihn damit gefangen und erwürgt. Dahero ihn die *Mytilener* in grosser Ehre gehalten, und ihn zu einem Oberhaupt und Fürsten aufgeworfen, wo er hernach ganze 10 Jahre sehr rühmlich regiert. Nachdem er für das gemeine Wohl die nützlichsten Gesetze gemacht, legte er die Regierung wieder ab, schrieb unterschiedliche *Verse*, und starb endlich in 70 Jahre seines Alters, wurde aber begraben zu *Lesbo*. Dessen Bildniß ist also auch aus der vorgehenden *Medaille* des *Alceus* entnommen, von seinen übrigen Thaten schreibt *Diogenes Laertius* noch mehreres.

### 5.

Das Bildniß der komischen *Poeten Philemon* ist, wie vorgemeldet aus der *Medaille* des *Arati* genommen. Ein gewisses Volk in *Cicilien*, [sic!] wie *Strabo* meldet, hat diesen *Philemon* und *Aratus* zu Ehren diese *Medaille* prägen lassen. Und obschon *Suidas* meint, daß er zu *Syracusa* gebohren, auch dießfalls die Oberschrift einer gewissen Statue anführt mit diesen Worten ΦΙΛΗΜΩΝ ΔΑΜΟΝΟΣ ΣΥΡΑΚΟΥΣΙΟΣ, so verwichenen zu *Tibur* oder *Tivoli* gefunden ward, es wird doch auch ein anderes Bildniß in Stein gehauen, und ganz künstlich geschnitten gefunden. Wie auch vor diesen eine marmorne Statue in *H. Nicolai Cardinals Rudolphi Bibliothec* mit der Oberschrift ΦΙΛΗΜΩΝ zu sehen ist. Dessen *Pierius* in seinen *Hieroglyphicis* gleichfalls gedenket, und *Pyrrhus Eugorius* solche gesehen zu haben betheuert. *Philemon* lebte viele Jahre, seinen Tod beschreibt *Valerius Maximus* in 12. Cap. d. 9. Buches.

Ich muß auch hier die Kunstliebenden ersuchen, um Ihnen desto leichter die Historischen Vorstellungen begreiflicher zu machen, daß sie sothane nicht in der Nähe die Gemählde betrachten; sondern zum Vergnügen der Augen sich auf einige Schritte davon entfernter stellen müssen. Dann wird man desto besser die Ferne und Haltung des Mahlers ersehen. Bey welchen Kunstfreunden ich mich bestens anempfehle.

Der Verfasser.



2.

A' HEGYFALVI, TÖRTÉNETBÉLI KÉPES SZÁLÁNAK  
MAGYARÁZATJA.

VITÉZI VERSEKBEN, NÉMETBŐL SZABADON  
FORDÍTOTTA EGY TISZA-HÁTI MAGYAR.

MIND A' KÉT TTES URASÁGNAK AJÁNLOTTA  
POZSONYI DORFMEISTER ISTVÁNY. 1794.

Ut pictura poesis erit. ----- Horat.

A' Költő-Tudomány a' Képiráshoz hasonlít.

BÉVEZETÉS.

Néző, a' ki örülsz a' Szépnek! Meszsze ne indúl!  
Hegyfalva a' bámúlásig játszatja az elmét –  
A' szívet, 's a' test' érzékenységeit, édes  
Álomnál édesb gyönyörűségekkel hevíti.  
Jöszte, ha úgy tetszik! Képes Szálába vezetlek.  
Mindent megmagyarázok. Ez a' sommája: Barátság,  
Régi Tsudák, Böltsék, Vers-szerzők, Római Kantsok,  
Horváth és Gludovác, két régi Família együtt.  
Menyünk rēdre! Megáll! Tavúl kell állanod, így nézd!  
A' Mesterségtől szépsült Természet előttünk! –

A' Böltozaton.

Fresco-nevű festés. Példázó Képzélet. E' két  
Aszszonyokon értődik ama' mennybéli Barátság!  
Isteni Gondviselés köttette. Igaz, szerető, bölts  
És megoszolhatatlan két Szív, noha páratlan: Egyik  
Fátyolosan, másik hajadon fővel; az, Anyát; ez,  
Szűzet képzel. Ez a' Pállás' Paizsát mutogatja;  
Érdemmel keresett, Böltsesség által öregbült  
Régi Nemességet mutat e' Paizs. Harmadik Aszony  
Ül mellesleg: Ez a' megváltozhatatlan Igazság;  
A' ragyogó Nap alatt ül; az Isteni Gondviselésre  
Int. Ottan Kígyó-karikáját tartja Szaturnusz;  
A' Kígyó-karikán, kaptsolt Megváltozhatatlanság  
Értődik. Két Gyénusz áll mellettek: az egyik  
A' Szerellem' gyűjtő fáklyáját fogja kezében;  
A' másik Hazabéli Borostyánnal koszorúzza  
A' nemesült Tzimet, a' mellyet az Istenek' Anyja,  
E' Jó Istenség, (1) két kézzel emelget. Alól Hegy  
Áll; tetején Féniks, az Örökség' képe tenyészik.

A' Falakon.

I.

A' Babilon' Bástyáji.

A' Babilon' híres Bástyáji Szemiramis Aszszonyt  
Hírlelik. Egy' két szót mondanok róla! Királyné  
Vólt ő; két ország, Babilon, 's Aszszíria, negyven-  
Két esztendőig hódolt őnéki. Az Atyja  
Bélus; Nínus vólt a' Férje; kitől Ninivének  
Mondják. Azt írják a' Sz. Föld régi, szakállas  
Népei, hogy Nínus, (másként vezetéke-neve Aszszúr)  
Vólt első koronás fejedelme, királyi nevéől  
Úgy nevezett, Aszszíria' tér birodalminak; édes  
Atyja pedig Szem vólt. Koronát a' Nínus' halála  
Tett Babilonban a' szép Özvegy' büszke fejére.  
Indust és Szeretsen győzött; birodalma' határit  
Terjesztette; falut, várost szépítve. Ezek közt

A' Babilon' Bástyáit örök munkával emelte.  
A' mint fősülnek egyszer, tudtára vivé, hogy  
Pártot ütött Babilon; valamint ült, rajta! repülő  
Hajjal ugrott a' fegyver után, 's nagy győzelemmel  
Tért-meg. Azért, emlékezetül e' Képet emelték,  
(Úgy, a' mint ugrott) márvány oszlopra, meghódult  
Népei, fegyverrel vett fő várossa' piactzán.  
Ím, ez az a' Kép! e' Babilon! – Több tettei közt, még  
A' sem utolsó, hogy maga ölt egy mérges oroszlányt,  
És hogy halála után-is akart használni eszével.  
Hamvainak még élteben rakatott örök házat,  
'S ezt íratta reá: „Ha Király vagy, 's pénzt keresel; jer,  
Nyisd-meg ezen bölts; ebből a' mennyit akarsz, végy!”  
Dárius, egy dús Perza Király nyitatta-meg a' zárt  
Böltozatot; de koránt-sem kintset, ezüst, vagy arany pénzt  
Lelt, hanem illy írást: „Ha te, telhetetlen, gonosz ember  
Nem vólnál; nem túratnál a' halott por alatt pénzt!”  
A' mi Szemiramisunk' természeti Képe van itten;  
A' Szandrát' munkáji szerint. Láthatni, ha tetszik,  
Könyvében: Német Képiró-Oskola néven.

II.

A' Ródusi Bálvány.

Másként Oszlopnak nevezik. Réz Oszlop ez; hetven  
Réfnyi magasságú; ama' híres Ródusi Révpart'  
Ékessége. Magas gallyákkal jártak alatta,  
Elterpedt két lába között. A' mestere Kárlas.  
Fébus Atyánk' Istenségét tisztelte ez a' nagy-  
Testű réz bálvány, kinek a' fél-lába' kis úja  
Olly nagy vólt, mint egy Granatíros. Rettenetes föld-  
Rendülés döntötte, diribra-darabra töretve.  
A' töredékeit egy Szeretsen Kapitány adatá-el  
Egy nyúl-bőr-kereső Mózsnesnek. Terhe 900.  
Görbe tevőit görnyeszté vásáros urának.

III.

Az Égyiptomi Piramisok.

Súgáros torony a' Piramis, négy szeglete lévén  
Többnyire. Formáját látjuk; történetiről egy-  
Két szót mondok: Urunk' születése előtt 1600.  
Táján, Égyiptom lantzolta az Izrael' ájult  
Népeit. A' Nílus' pusztító árveze ellen  
Töltették, árkoltatták, termékeny Hazájok'  
Földeit, és utait, ketskés-állú Uramékkal.  
Sok roppant épületeket tornyaztak. Ezek mind  
Égett téglák és faragott kövek. A' mi korunkig  
Áll a' két legfőbb Piramis; nem meszsze Kairo  
Várossától áll, noha ollyan réginek írják  
Mások, Heródotos, (1) egyik Plínusz (2) hogy soha első  
Építő-Mestert ne-is álmodjunk e' homályos  
Hajdaniságokról. Fő tzélját tudjuk azonban:  
Büszke Királyoknak sírhalmi voltak ezekben;  
Jóllehet a' felzendült nép soha egy fejedelmet  
Sem temetett sok vérbe kevert kőporral öregbült  
Munkájába. (3) Dühös vassal szaggatta-ki a' ros  
Szívet a' holt testből. Okosodván a' Fejedelmek,  
Titkon, és alacsony helyeken dugaták-el halando  
Részeit a' Félistennek – Sok-féle Tudósok  
Írtak ezen Tsuda-munkákról. A' többi között az  
Érdeml itten említés: 36000. rab,  
20. esztendőig szűnetlen vonta igáját,  
A' legfőbb Piramis környül, Kémis' (4) fejedelmi  
Vas páltzája alatt. Piramis még egy van, amannál  
Nem sokkal kisebb, 's e' kettőt nézte tsudának  
A' bámúlt föld' népe. Apró a' többi, 's nevetlen.  
Ez történeti kép, maga Kémis. Rajzolatot nyújt  
Néki az Építő, 's az utolsó nagy Piramis még  
Munkában vagon; a' munkások rajta, 's körülé  
Hemzsegnek; távúlságban látszatnak előttünk.



#### IV.

A' Mauzóleom.

Sírhalom, a' mellyben egy Kária-béli Királynak (1) Hamvai nyugodtak, 's ugyan erről úgy neveződött. Pompás épület vala ez. Jó Férje' halálát, És emlékeztet ezzel díszelte az Özvegy; (2) Aszszonyi hívségét, példátlan ritka szerelmét Ezzel-is, és még más különös viselettel akarta Megbizonyítani. Gyászt hordott holtáig; Urát a' Boldog Atyák' Mezejin, mint Özvegy várta ölébe; Égett hamvait, a' poharába keverve, naponként Itta; koporsónak szentelvén a' maga testét! Égett hamvaival fűszerszámozta az étkét; Sírhalomát maga bémálván a' Férje' nevéről. Példa, szokás, tették; hogy most nagy Urak, Fejedelmek, Úgy nevezik (régén költsön vett névvel) halotti Építményeiket – Még két nyarat éle, szerelmes Férje' halála után, a' gyászos gerlitze. Végre Azzal tette ditső munkáját halhatatlanná, Hogy Görög Országból nagy-hírű Böltséket (3) hívott, A' kik dítsernek felséges Halotti Beszéddel. *Mauzólust.* Réznél tartandóbb szép Monumentom! A' történetet e' Képen nézhetni örömmel.

#### V.

A' Koloszszeom.

Több neveit, 's történeteit röviden magyarázom: Ennek az Építő Ura volt egy Római Tsászár, *Flávius*; (1) ettől lett a' *Flávius' Oszlopozatja*. (2) Rómában állott e' roppant *Amfiteátrum*, Mellynek arányjában Tsászár *Augustus* hasonlót Kezdett, 's véghez vitt pompásan a' fia *Titus*. Azt bizonyítja *Dion*, hogy több e' féle Teátrum Állott Rómában, hol a' hajdani Bajnoki Játék 100. napokig tartott: Küzdés, nyilazás, karikázás, Pállya-futás, lovaglás, kotsizás, fortélyos hajózás, Hetz, kardos viadal, 's még több a' féle mulatság, Mellyet vér, vad- 's ember-halál végzett. Soha pompát, Rend-tartást ember nem képzelhetne nagyobbbat. Száma 9000. a' vadnak, mellyekkel halálra Kárhoztak vittak vala. Számok nintsen azoknak, Kik magokat kettős bajnívás által ölették, Isteneiknek örök például, 's áldozatúl – Az Épület, mind jó kőből állott fel; ama' nagy Kővágón termett, *Tibur'* Várossa vidékin. (3) Úgy tetszett, örökös léend e' munka; de a' Sors Másképpen rendelte! Tüzek, felhő-szakadások, Föld-rendülések, sok kárt ejtettek helyenként Oszlopain, falain; hasadott, nagy része leomlott. Többen tóldozták, fóltozták, több fejedelmek: Itt *Antónius*, ott pedig *Héliogábat*; osztán *Makrínus*, *Sándor*, (4) 's egy részét Détzius. E' sok Hézakok, a' mellyek most-is tarkállanak, a' vad, Győző népektől ejtődtek többnyire; másként A' kuffantónék', 's kalmárok' sátorozása Tett sok kárt, a' kik rudakat szoktak bele verni. Némelly Pápa utóbb ezt választotta lakásúl; *Kis-kardos Róbert*, (5) a' Tsászár *Harmadik Henrik'* Ostromló nagy karja alól, bútsúval, arannyal, És a' *Tzintzius'*, egy Fő Polgár-Mester' eszével, Szentséges VII. *Gergelyt* mentette-meg abból; Nagy részét hamuvá tévén Rómának. Idővel, (6) Egy *Kamarás-névvű*, (7) *Fabrikán*ak tette; Superlát- És szőnyeg-munkát tett a' nagy *Fabrika*. Innen Vették a' neveket régenten, Római Nyelven, A' Szőnyeg-Gyártók. (8) A' hitetlen, régi pogányság, A' Krisztus' Népét más-más kínokkal ölette, E' játék-néző helyeken, a' többi rabok közt. Ezt meggondolván Xdik *Kelemen*, *Jubiléom*- Esztendőt rendelt 1675-ödben.

A' Mártír-sereget, több márvány képekre, pálma- Ágakkal metszette, vadak közt; tigris, oroszlány Közt; a' mint tépték, szaggatták. Végre, jeles két Írást tett két oldalról. Így hangzik az egyik:

A' FLÁVIUS AMFITEÁTROMA.  
NEM. ANNYIRA.  
MUNKÁJÁNAK.  
SÚLLYÁVAL MESTERSÉGÉVEL.  
ÉS.  
HAJDANI. NÉZEDELMEK.  
EMLÉKEZETÉVEL.  
MINTSEM.  
SZÁMTALAN. MÁRTÍROK.  
SZENTSÉGES. VÉRÉVEL.  
JELES.  
TISZTELETES. VENDÉG.  
GYERE-BÉ.  
ÉS.  
A' FELSÉGES RÓMAI. NAGYSÁG.  
EMLÉKEZTETŐ. ÉPÜLETÉBEN.  
ÁTKOZVÁN.  
A' TSÁSZÁROK KEGYETLENSÉGÉT.  
A' KERESZTÉNY. ERŐSSÉGNEK.  
VITÉZEIT.  
MAGASZTALD. ÉS. TISZTELD.  
JUBILEOM. ESZTEND. MDCLXXV. (9)

A' másik pedig így hangzik fordítva Deákából:

AZ. AMFITEÁTRUM.  
KÖZÖNSÉGES NEVE.  
OSZLOPOZAT.  
A' NÉRÓ.  
IDE. ÁLLÍTOTT. OSZLOPA. MIATT.  
IGAZABB. NEVE.  
A' BENNE. GYÖTRÖTT. SZÁMTALAN.  
SZ. MÁRTÍROK.  
EMLÉKEZETE. MIATT.  
A' KERESZTNEK.  
GYŐZEDELMI. ÉPÜLETE.  
JUBILÉOM. ESZTEND. MDCLXXV. (10)

#### VI.

A' Diána' Temploma.

Legjelesebb *Efezusban* volt; a' többi apróság. Ez tsuda roppant egy épület volt vala. 200. 'S több esztendőig dolgoztak rajta. Adóztak Erre *Kis Ázsia* 20. gazdag Birodalmi. 400. Oszlopokon állott; ugyan-annyi Királyok emelték. Benne ama' Nyilas Istenné füstölte az oltár. Más neveit mind jól tudják a' furtsa Poéták. Mint *Hekatét*, *Plútó* megnagyságolja; *Diánát* Erdők és Vadak üdvözlík, rettegve nyilatól; *Fébét*, és *Lúnát*, ki ne esmérné? Ez a' Hóldnak Aszszonya volt. A' Mennydörgő nemzette; *Latónát* Tévéen anyjává. *Efezusban* rettenetes-szent Volt amaz Istenné minden neve. A' ki nevezni Mérésztette; halált érdemlett. Egy gonosz ember, Hogy halhatatlanná tenné a' *Herosztratus'* hírét, E' Sz. Házat örök hamuvá döntette tüzével. Nagy *Sándort* e' nap kezdette szoptatni az anyja.

#### VII.

A' Fáros' Tornya.

A' Fáros' Szigetén, *Sándorvár*hoz (1) közel állott A' tenger' patrján. Testvér-szerető (2) *Ptoloméus* Építette. Közel 800. tálentom az ára; Mestere *Szosztratus*, a' ki ama' *Tzipris* által öregbült *Gnidusban* született. A' Fáros' Tornya örökké Villogtatta tüzét, kalaúzul minden hajónak,



Melly a' Sztzillákkal veszedelmes tengereken járt.  
Fárosi Tornyoknak hínak most minden hasonló  
Tornyokat a' Gállyás Népek. Megtetszik, hogy a' mi  
Tornyunk éjtszaka 's hód-fényen lángolja világát.  
Éjjel választott Képirónk; hogy tüze meszszebb  
Látszasson; hódlat – hogy ez által tornya ki-tessen,  
Tengeri útjában szebben mutathassa hajóját,  
'S e' koronázza nemes munkáját a' 7. Tsuda rendjén.

# VIII.

## Igaz Barátság'

Képe ragyog közepett, két jobb kezét össze szorítva.  
Nemzeti köntösben, *Horváth, Gludovác*, Urak együtt  
Állanak e' képen. 8. a' fal; 8-adik ez lett,  
Ez tetszett. *Kasztor, Polluksz*, esmért jelek. Oszlop  
Áll emlékeztetül. (1) Adják az Egek, kerekedjen,  
Márvány oszlopnál tartandóbb gyámola! Környül  
Terjedvén az egész *Horváth Ház' Fája*; sok Ága,  
Törzsöke nyújtson ezer Gyámolt, a' *Férjfi Barátság'*  
Kaptoslt Oszlopinak; 's a' Hazánk használja gyümölsét.

## A' 3. Ajtók felett.

Római Kantsók, vagy Korsók, réz-mívesi munkák.  
Ám ezek a' pompás *Vasorum Vasa* edényji  
A' nagy-vendéglő Rómának! Verseimet ne  
Úgy íteld Néző, mint a' vén Dajka' meséjít!  
Választott Történeteket színlettem elődbe,  
Képirónknak etsetje után. Két szóval ezekről  
A' réz Kantsókról – Főképpen Bakkus Atyánknak  
Sátoros Ünnepein bújdosnak az ilyen edények  
Kézről kézre, hideg 's melegített borral. Ezernyi  
Tzifra jelek, képek, nagy gondnal voltak ezekre  
Metszve. De nem mind csak rézből volt; drága kövekből,  
És nemes értzekekből voltak némellyek. Az Óság-  
Kedvellőknél még most-is láthatni. *Budéus*  
Többet mond Jegyzéseiben; olvasni ha tetszik.

## Az 5. Ablakok felett Híres Férjfiak.

### 1.

#### Arátus.

Réz *Medalyon*ról vett másolás ez. A' Medalyont a'  
Szóloe-béli Tanács (1) vereté emlékeztetére.  
A' tulsó részén van metszve *Poéta Filémon*;  
Földije mind a' kettőnek. *Hieron*nal, (2) Arátus,  
Egy korban éltek. Tzitzeró ezt írja felőle: (3)  
„Tsillag-nézésben keveset-járt ember Arátus,  
„Ezt tudjuk; de Poéta derék. Jó verseket írt ő  
„A' Plánétákról, az Egekről.” Ime kitetszik  
E' Képből, hogy tsillagokat visgálni akarna.

### 2.

#### Alkéus.

Lantos verseket írt. Görög Országban, *Mitiléne*  
Várossában vett első lélekzetet. Ekkor  
Rómában *Priskus Tarkvin* forgatta Királyi  
Páltzáját. Ez alatt szerzett nagy hírt, nevet a' mi  
Versszerzőnk. Emlékeztet Szentseges Atyánknál,  
Ó-pénzes Kamarájában, nézhetni betűzött  
Ó-pénzen; (1) erről van az a' kép véve. A' 7. Bölts  
Férjfiak egyike, *Pittakus* a' másik fele. A' két  
Jó Polgárt *Mitiléne* ditsó pénzekre betsülte.

### 3.

#### Pindarus.

A' Lantos Versszerzőknek Fejedelme. Hazája  
*Théba*, Görög Város. Görögül írt. Versei éles  
Gondolatokkal, bölts ígéssel tellyesek; édes  
Hangzattal kedveskedvén füleinknek, az elmét,  
Únhatalan gyönyörűséggel játszattva ragadják.  
A' mi *Horátziusunk* azt mondja, (1) hogy: „A' ki utánna  
„Merne repülni, halálra repül; *Ikarussal* esik-le,  
„Atyja megett viaszos szárnyáról a' feneketlen  
„Tenger alá.” Egyszer történetből, lefeküdt az  
Út-félen, 's elszenderedett. Méhek telepedvén  
A' szájára, mesét költöttek róla. „Tejet nem  
„Kóstolt; sejtés-méz vala táplálmányja; 's azért ír  
„Olly édes hangon!” Így szóltott a' mese. Akkor  
Terjedt híre, midőn a' *Delfisi Isten, Apolló*,  
Azt rendelte, hogy a' megszentelt áldozatokból  
*Pindarus*-is részt venne. Külömb szép hajdaniságok  
Közt, faragott márvány Képét a' *Jusztiniáni*  
Hertzeg' várában láthatni. Fejét koszorúzza  
(Hajdan úgy nevezett) homlok-pártája; deákül  
*Taenia*. A' mejjén görögül ragyog a' neve. 40  
Eszendőkkkel utóbb született a' *Kszerkszes'* utolsó  
Táborozásainál (2) Tizen-egyszer esett az *Olimpus*  
Mellét országos Játék e' nagy Görög Ember'  
Éltében. (3) Böltszöh legméltóbb tsendes halállal  
Múla-ki, egy Ifjú kebelébe borúla, tanító  
Székén. Hogy tsak megbágyadt, 's úgy szuñyadozik; mind  
Azt vélték; valamig a' rendelt iskola-óra  
Elmúlván, meg nem szállították, 's tapogatták.  
*Nagy Sándor Thébát* viván, a' *Pindarus'* házát,  
Minden örökségét, 's unokáját sértetlen hagyta.

### 4.

#### Pittakus.

A' Görög 7. Böltsök számában volt. *Kaikustól*  
*Leszbia* szülte, (1) vitéz termettel. *Athénai Frimon*  
Fő Kapitányt meggyőzte, ravasz fortélylaly. (2) Ezentül  
A' város, *Mitiléne*, igen tisztelte, 's vezérre  
Választotta. Vezér jó volt; törvényjei szentek.  
Tíz esztendőig kormányozván a' Hazáját,  
Önként Másnak adá a' kormányt, 's a' Tudományok  
Lettek bölts nyugodalmának hív társai. Sok szép  
Verseket írt. 70. nyarat élt. *Leszbos'* Szigetében  
Nyugszik a' hamva. Jelesb történeteit ki ne tudná? (3)

### 5.

#### Filémon.

*Fébustól* 's egy *Nimfától* eredett; *Szirakúza'*  
Várossában. Egy faragott kép ezt bizonyítja,  
*Tiburban*. (1) Lanttal, versekkel nyerte-meg hírét.  
Élete hosszú volt, 's érdemlett boldog halála.  
Főképpen 5. Könyvíró említi *Filémont*. (2)

## Jegyzések.

A' Böltozaton. 1) E' jó Istenség' nevei deákül ezek: *Bona Dea*,  
*Cybele, Ops, Rhea, Berecynthia*.

III. 1) *Heródotus* a' 2. Könyvben. 2) *Plinius* a' 36. Könyv. 3)  
*Diodorus Siculus*. 4) *Cheops*-nak nevezi *Heródotus*.

IV. 1) *Mausolus*. 2) *Artemisia* 3) *Isocrates* és *Theopompus*.

V. 1) *Flavius Vespasianus*. 2) *Colossaeum Flavium*. 3) *Tibur*  
olaszul *Tivoli*. 4) *Macrinus, Alexander*. 5) *Robertus Guis-*  
*cardus*. 6) 1182. esztend. 7) *Cencius Camerarius*. 8)  
*Bandonarii*, vel *Banderarii Colossaei*. 9) és 10) A' Német  
Magyarázatban deákül-is megvagygon.

VII. 1) *Alexandria*. 2) Görögül *Philadelphus*.



VIII. 1) Ezek a' szavak metszetődtek reá: *Vera Amicitia*. Ezen a képen tetszetes betűkkel vagyon kitéve a' Képiró Neve; még-is egy könnyen reá nem akadhatni.

*Arátus*. 1) Idővel *Pompeopolisban* lakott. 2) Egy *Szitziliabéli* Király. 3) *Lib. I. de Orat.*

*Alkéus*. 1) Ezen görög betűkkel: *Alkaio* Mitea.

*Pindarus*. 1) *Pindarum quisquis studet aemulari,*

*Jule, ceratis ope Daedalea*

*Nititur pennis, vitreo daturus*

*Nomina Ponto. Horat. L. 4. Ode 2.*

2) 1. *Suidást*. 3) Az Olimpusi Játékok minden 5ödik esztendő szoktak tartatódni.

*Pittakus*. 1) 1. *Suidást*. 2) A' bajvívás közben hálóba kerítette, 's úgy fojtotta-meg. 3) 1. *Diogenes Lertiust*.

*Filémon*. 1) Ezen görög szókkal: *Philemon Damonos Sirakusios*.

2) *Strábó, Szuidás, Piérius, Pirrus Eugorius, Valerius Maximus*.

3.

A hegyfalui uradalom leírása 1809-ből

Szombathely, Vas Megyei Levéltár, XIII/18. Fasc. 11. Nr. 59.

Alább irattak ezennel vallyuk, és bizonyítjuk, hogy az alább ki tett napokon, Helyeken, s Esztendőben Nagy Méltóságú Szent Györgyi Horváth Sigmond Császári Királyi valóságos kamarás, Belső Titkos Tanácsos és Tettes Békés Vgyei Feő Ispán Úr elő Excellentiájának halálával, a mi némű ingó és ingatlan Javak maradtanak R. Szent Györgyi Uradalomban, és hozzá kaptsolt Jóságokban ezen Tettes Nemes Vass Vgyében, mind azokat Nagyságos Rába Bogyoszlói Vajda Antal Császári, és Királyi Tanácsos Úr, és Tettes Nemes Vass Vgyének Első Al Ispánya, ugy is mind fent titulált Méltóságos Uraság utolsó Rendelése végre Hajtónak meg hívásából Mgos Uri Maradékinak részekre ahoz értő Mester Emberek által meg betsültetvén, e következendő képpen írásba foglaltuk, ugymint:

[itt először a répceszentgyörgyi uradalom leírása következik, majd a 23. oldaltól:]

Hegyalui Helység

A. 1szer

Az Uradalomnak itt ezen Helységben lévő Kastélyja melly általlyában kemén Materiáliákból két Emeletre épült, és Cserép Sindölyre.

Ezen Kastélynak alsó Épületiben vagynak hét nagyobb, és kisebb Szobák, egy Konyha, és életes Kamara, Közepében egy Pincze.

Az Felső Emeletben vagyon egy ékes Palota, 13 nagyobb, és kisebb Szobák, két Depositorium, és egy Udvari Kápolna.

Még is vagyon ezen kastélynak bé járó Kapuja mellett fa sindölös fedély alatt két föld szint épült hajlék fel Szel felöl valóban vagyon két Szoba és egy Konyha, al Szerül pedig ismét egy magános nagyobb, és egymásban nyílló két Szobátska.

Ugyan ezen Kastélynak Udvarában vagyon még, Dél felöl egy el pusztult, 's fedél nélkül való Épület, melly mostanság éppen haszontalan.

Kastélynak Udvara keő Fallal vagyon az Utzárol bé kerétve, a Kert felöl pedig fa Létzes Gáterrel, végtére ezen Kastélynak frontispiciumában vagyon egy Óra, ezen egész Kastély béli Épület betsültetett

a) Köméves által	21619.24	
b) Áts által	1746.49	
c) Asztalos által	ut sub	1470.-
d) Lakatos által		1050.-
e) Üveges által		372.30
f) Gerentsér által		409.-
		26,667.43

B.

Az Nagy Kastélynak Éjszaki Részén vagyon egy kisebb két Emeletesre épült Kastélyotska, mellyben most Úrodalomléli

Szám tartó lakik, ennek alsó részében vagyon két Szoba, és egy Konyha, kettős kis Pintzékkal, az felső Emeletben pedig Négy Szoba, és egy be nyílló.

Ugyan ezen Épület Udvarában vagyon különös fedély alatt egy Szoba, egy pitzin Konyha, és 10 darab Marhára való Istálló, a melly is mostanság Kamara fa Sindely fedélyre.

Ugyan azon Udvarban vagyon még egy Kotsi Szény, 6 Tehénre való Istálló, ...vélyeknek (?), és Baromfiakké-való három rekeszszel. Keréttése ezen Épületnek major felöl ugyan Keő falbol, egyébb aránt pedig Sövényből készítettet. Ezen épületek betsültettek

a) Ki mérés által ut sub	4978.-	
b) Áts által	611.3	
c) Asztalos által ut sub	120.-	
d) Lakatos által	250.-	
e) Üveges által	93.30	
f) Gerentsér által	60.-	6106.33

C.

Az Kastélynak Alsó Részén általlyában vagyon Istálló 24 Lovakra, mellyek közepén Szerszámoknak való Kamarátska fa sindölyre, még is azon fedély alatt egy Szekér Szény, a mellyben két Kotsik meg férhetek, még is a mellett egy rozzant Szoba a mellyben Kotsisok feleségeik laknak, egy Konyha két kis Kamarákkal a melly betsültetett

a) Köméves	2893.-	
b) Áts	4198.41	
c) Asztalos	--	
d) Lakatos	30.-	
e) Üveges	15.30	
f) Gerentsér	--	7137.11

D.

Más Gazdasághoz való Épületek a Kastélynak felső Részén ellenében vagyon egy Majorkörös körül Keő fallal Kerétve, a mellyben is egy életes Kamara, egy ...éj (?) Szoba, ez alatt egy Pintze Konyha, Gulás Szoba, és cir 80 darab Marhára való Istálló, még is e mellett kis Borjúk való Rekesztés egy fedély alatt Deszka padlásokra, és Zsupp fedéllel ezen épület betsültetett

a) Köméves	5216.-	
b) Áts	1273.30	
c) Asztalos	15.-	
d) Lakatos	49.-	
e) Üveges	36.-	
f) Gerentsér	3.-	6394.36

E.

Továbbá ez előbb irtt Major, és Számtartó Lakások között vagyon az Pajtás Kertben egy Köből épített Cséplő Pajta rozzant Statusban, a mellyben tiz Cséplők dolgozhatnak, ezen Épület betsültetett

a) Köméves	
b) Áts	
c) Asztalos	
d) Lakatos	
e) Üveges	
f) Gerentsér	

F.

Még is a Gula Istálló végében vagyon egy Gabonás Kamara vagyis Granarium, Két Szakaszbán fenyő Deszka padlásulásokra Sindölyre, rossz Statusban betsültetett

a) Köméves	
b) Áts	
c) Asztalos	
d) Lakatos	
e) Üveges	
f) Gerentsér	

G.

Az Alsó Majorban Keő Épületben vagyon több Szobákból, és Kamarákból, két Konyhából állók, a hol Mostanság Kertész, Hajdu, Árendás Zsidó, és egy özvegy laknak, két Szekér Szény,



és egy rozszant Granarium Boltozásra, egy végben két rekeszszel még is egy Sövényből épült Istálló Zsuppolásra betsültetett

a) Áts	1129.13
b) Kőméves	5422.-
c) Asztalos	--
d) Lakatos	37.-
e) Üveges	46.57
f) Gerentsér	<u>2.-</u>

H.

Vagyon még is a Kastély előtt egy kiss Keő Épület, a melyben mostanság Asztalos lakik, egy szoba, és egy bé nyilló Konyha, és az Épülethez ragasztva egy kö Istálóból állók (?) Zsupp fedélre Kerteléssel betsültetett

a) Kőméves	160.-	
b) Áts	152.36	
c) Asztalos	20.-	
d) Lakatos	12.-	
e) Üveges	20.-	
f) Gerentsér	<u>2.-</u>	366.36

I.

Falu végnek Nap Keleti részén a Déli Soron vagyon egy téglából épült vendégfogadó, és Mészár Szék, a melyen 3 Szobák, egy Konyha, Kapu Szény, Közben Kamara, és ez alatt pincze, ennek végében Sövényből épült két Istálók, Karó, és Láb fákra Zsuppolással, egy Szekér Szény, még is egy Mészár Szék Kőből, ezen Épület betsültetett

a) Kőméves	1998.-	
b) Áts	220.12	
c) Asztalos	20.-	
d) Lakatos	41.-	
e) Üveges	28.-	
f) Gerentsér	<u>4.-</u>	2311.12

K.

Sopronyi Ország Utnál a Külső Vendégfogadó, mely is ujj Vendégfogadónak neveztetik, vagyon négy szoba, egy Konyha, két Kamara sindölyel, Különössen egy Kö pintze bolt hajtásra Zsupp fedéllel, ezek ellenében föl szerül Téglából épülve, vendég Istálók Deszka padlásra, az Udvar Közepén egy Szekér Szény, ugy az Hajtó Marháknak való állás Téglából tsinálva, ezen Épület betsültetett

a) Kőméves	
b) Áts	
c) Asztalos	
d) Lakatos	
e) Üveges	
f) Gerentsér	

L.

Tégla Kementze 3 Lyukakra, Deszka fedélre, és két rozszant Tégla Szényel betsültetett

a) Kőméves és	
b) Áts által	

M.

Rózsa Majorban vagyon két Szoba, egy Konyha, és egy Kamara, a melyben mostanság az Erdő Örző lakik, és cir 60 Göböllyökre való Istáló Kőből Deszka Padlásra Szény pajta Kő lábokra Zsuppolással betsültetett

a) Kőméves ut supra etc. etc.

m.

Seregélyházi Major Kö Épület Ispán Lakása, Két Szoba egy Konyha, egy Kamara, ez alatt egy Tejes Pintze, és egy Göböl Istáló, még is egy Istáló, két Szoba, Konyha, és Kamara Sövényből épülve, ugyan ott az pajtas Kertben ujonnan Kőből épült tséplös pajta, két Gabonás fiokkal, és egy Granariummal, melyek is betsültettek

a) Kőméves	
b) Áts	
c) Asztalos	
d) Lakatos	
e) Üveges	
f) Gerentsér	

N.

A Malom négy Kerékre az Molnár Lakással egy fedély alatt oszve vagyon kaptsolva Kotsi Szényel, és egyéb mellyékes épületekkel edjütt betsültetett

a) Kőméves	
b) Áts	
c) Asztalos	
d) Lakatos	
e) Üveges	
f) Gerentsér	

O.

A Malomhoz közel lévő Gyümölsös Kertben Téglából rakott, és Zsupp fedetett Méh Ház betsültetett

P.

Az Kertész Kertben lévő Üveg Ház betsültetett

a) Kőméves	
b) Áts	
c) Asztalos	
d) Lakatos	
e) Üveges	
f) Gerentsér	

Q.

Ezen kertnek keréttése, Parapetjaiban lévő Téglák betsültettek

Sövény Kertelése pedig

2<sup>szor</sup>

Az Kertész Kertnek téressége téssen 1787<sup>ben</sup> Czvitkovics Sándor Ingeueur fel mérése után 5 1/2 Hold, mellyet is első Classisbéli Szántó Földek közé Számlálván, következőképpen Holdját 100 fr vévén

tészen .....525 f  
3<sup>szor</sup>

Ebben lévő Gyümölcs fák az Olasz fakkal edjütt .....602 1127

## DER „HISTORISCH GEMAHLTE BILDER-SAAL ZU HEGYFALU“ – EINE VERSCHOLLENE PANNEAU-FOLGE STEPHAN DORFFMAISTERS VON 1794

Unter den Arbeiten Stephan Dorffmaisters von weltlichem Thema war die Ausstattung des „Bilder-Saals“ in Hegyfalú (Komitat Vas) zweifelsohne die eigenartigste, und hinsichtlich der Thematik gewiß die einzigartigste in der Malerei Ungarns im 18. Jahrhundert. Die Bilder sind nicht mehr vorhanden, von ihrer Existenz haben wir nur aus Dorffmaisters eigener Beschreibung „nach altdieser Mundart“ Kenntnis, die gleich im Jahr der Vollendung der Dekoration, 1794 mit der gereimten Nachdichtung von Ferenc Czinke in einem Heft veröffentlicht wurde. Demnach trug die Decke ein Fresko der Allegorie der

Freundschaft, die acht Wände waren hingegen mit Leinwandbildern der Sieben Weltwunder und dem Freundschaftsbild von Zsigmond Szentgyörgyi Horváth mit Familie und József Gludovác geschmückt. Der Maler signierte die Folge auf diesem letzten Bild.

Den Ausgangspunkt für jegliche Untersuchung bildet der Text von Dorffmaister. Die neuere Forschung konnte aufgrund der topographischen Literatur den Besitzer des Gutes Hegyfalú, und somit den Auftraggeber der Folge in Zsigmond Szentgyörgyi Horváth (1737–1809) identifizieren, und diese



Bestimmung scheint entgegen der Behauptung des Malers selbst (er nennt József Gludovác als Auftraggeber) wahrscheinlicher zu sein. In der jüngsten Zeit sind aus dem Familienarchiv der Szentgyörgyi Horváth im Archiv des Komitats Vas neue Quellenangaben bekannt geworden. Das Register dieses Familienarchivs erwähnt einen Brief vom 5. Juni 1794, in dem Dorffmaister von der Vollendung der Bilderfolge berichtet. Die Beschreibung des Malers liefert keinen Anhaltspunkt zur Aufstellung der Bilder, er schreibt immer nur vom „Bilder-Saal“. Aufgrund des Grundrisses des Barockschlosses von Hegyfalú aus dem Jahr 1805, der nun zum ersten Mal veröffentlicht wird, sowie nach Untersuchung der Konskription desselben Jahres darf man jedoch annehmen, daß die Bilder den Prunksaal des Schlosses zierten. Diese Behauptung wird nun durch neuerdings bestimmte Fotografien aus dem Fotoarchiv der Ungarischen Nationalgalerie untermauert. Diese Bilder von der Jahrhundertwende aus dem Atelier des Kunstfotografen Antal Weinwurm zeigen sechs der sieben Weltwunder (der Koloß von Rhodos fehlt), sie wurden nach meiner Vermutung nach den einstigen Bildern Dorffmaisters aus Hegyfalú gefertigt. Auf den Blättern sind auch die Maße der Gemälde angegeben, demnach lassen sich die Bilder im Grundriß des Schlosses mühelos unterbringen.

Das Programm des Saales wird durch das Deckenfresko und das Freundschaftsbild bestimmt, das sich in den Freundschaftskult der Aufklärungszeit fügt. Die Inschrift „VERA AMITITIA“ des letzteren weist auch unmittelbar darauf hin. Das Bild bringt nicht nur die wahre Männerfreundschaft, sondern nach den dargestellten Symbolen (verschlungene Hände, sich in den Schwanz beißende Schlange) zu schließen auch die Freimaurerfreundschaft und –brüderschaft zum Ausdruck, wie jüngere Forschungen darauf hingewiesen haben. Zsigmond Szentgyörgyi Horváth war Freimaurer, Mitglied der Wiener Loge „Zur Beständigkeit“. In diesem allegorischen Kontext wurde die Historienbild-Folge der Weltwunder untergebracht. Dank des Interesses der Zeit für die Geschichte Ungarns und der Antike finden sich in der ungarischen Kunst auch weitere historisch-allegorische Wandbildensembles, in mehr als einem Fall mit aktualisierender Absicht. In Hegyfalú gibt es aber wahrscheinlich keinen Zusammenhang zwischen der Freimaurerfreundschaft und der Darstellung der Sieben Weltwunder.

Die Identifizierung der Fotos der Weltwunder war teils anhand der Beschreibung des Malers, teils anhand des stilkritischen Vergleichs mit anderen Werken Dorffmaisters, vor allem mit den Panneaus des Empfangssaales des Erzbischofs in der Zisterzienserabtei Szentgotthárd möglich. In der Beschreibung des „Bilder-Saales“ teilt der Meister mit, er habe die Gestalt der wunderbaren Bauten von verschiedenen berühmten Malern übernommen, die Figuren der historischen Persönlichkeiten im Vordergrund hingegen aus eigener Invention gemalt. Die Szenen lassen sich in den Fotos (die Türme von Babylon, das Mausoläum von Halikarnassos oder die Pyramiden von Ägypten) genau identifizieren. Zu den Bauten und den Landschaften im Hintergrund diente wohl die Kupferstichfolge von Philippe Galle (1537–1612) nach Darstellungen der Sieben Weltwunder von Marten Heemskerck (1498–1574) als Vorlage. Die Figuren vor den Landschaften in holländischer Manier lassen sich jedoch genau mit gewissen Historienbildern Dorffmaisters, vor allem mit dem Sankt-Stephan-Altarbild von Szombathely und der bereits erwähnten Folge von Szentgotthárd, oder mit den viel früheren (1769) Wandbildern in Sárovar mit biblischer Thematik verbinden. Dorffmaister erwähnt eine konkrete Quelle im Zusammenhang mit dem Semiramis-Bildnis, die Teutsche Akademie Joachim von Sandrarts. Ganz bestimmt folgte er genau dem Text Sandrarts bei der Komposition der Supraporten über Türen und Fenstern mit Darstellungen von Dichtern des Altertums sowie römischen Krügen und Vasen. Ich nehme an, daß ihm nicht nur die Beschreibungen, sondern auch die bei Sandrart abgebildeten Stiche als Vorlagen dienten. Es ist anzunehmen, daß in Dorffmaisters Bibliothek die zwischen 1768 und 1775 erschienene zweite Ausgabe der Teutschen Akademie vorhanden war.

Das Nachleben der Panneaus im 19. Jahrhundert läßt sich leider kaum verfolgen, nur die Anfänge sind uns einigermaßen bekannt. Im Jahr 1799 fiel ein weiteres Gut, das Schloß Nagytény bei Buda, als Erbe an Zsigmond Szentgyörgyi Horváth. Es ist wahrscheinlich, daß er die Gemälde zur Einrichtung des Freimaurertempels hierher überführte. Dies würde auch dafür eine Erklärung bieten, wieso die Reproduktionen im Atelier eines Budapestener Kunstfotografen hergestellt wurden.







## DANIEL SUTTINGER SOPRONI LÁTKÉPE 1681-BŐL

1681 április végétől december végéig országgyűlés volt Sopron városában. A diéta nem tartozik a legfontosabb magyar országgyűlések közé, de néhány fontos esemény kapcsolódik hozzá. December 9-én itt koronázták meg magyar királynővé I. Lipót harmadik feleségét, Pfalz-Neuburgi Eleonóra Magdaléna Teréziát, I. József (1678–1711) és a később született III.(VI.) Károly (1685–1740) édesanyját.[1] Esterházy Pál gróf, a Habsburg-ház rendíthetetlen híve, 1687 óta birodalmi herceg, június 13-án itt nyerte el a nádori méltóságot. Az országgyűlés adott alkalmat Sopron egyik legszebb és leghitelesebb vedutájának elkészítésére, amelynek bemutatására a következőkben vállalkozunk.

A lapon a város képe úgy jelenik meg a szemlélő előtt, amint azt a kortársak délnyugati irányból egy magasabb pontról láthatták. A felhők között a város nevét és a veduta keletkezésének évszámát tartalmazó szószalag a városi címet fogja közre. A kép bal szélét egy fa zárja le, repousoirként a figyelmet a kép középterére irányítva. Az előtérben a mezőn gulya legelészik, a középtől kissé balra egy 45 fokkal elfordított égtájjelző látható. A város fontosabbnak tartott épületei fölé számokat írtak, a hozzátartozó magyarázat a jobb alsó sarokban táblára került.

A kép alatt egy zsolnáridézet és egy 14 soros, a királynőhöz szóló dicsőítő költemény olvasható. Ebben kelet és nyugat, a római erő és a teuton hűség, a soproni dombokon termett bor és a Fertő-tó (Lacus Piso) vizének összefogásáról esik szó. Lent középen megjelenik Tiberius Sempronius Gracchus Kr. e. 37-ből származó érmének két oldala, utalva ezzel Sopron (latinul Sempronium) nevének humanista etimológiájára. A szövegrész jobb oldalát az ajánlás foglalja el, amelyből a lap magyar viszonylatban megszokottnak egyáltalán nem mondható keletkezési körülményeire vonatkozólag nyerünk értékes adatokat: „A soproni diétán, amikor a Felsőleges Császárné Eleonóra Magdaléna Terézia magyar királynévá beiktattatott, a koronázás örök emlékére rajzolta és Sopron tanácsának, amelyet tisztelet illet, ajánlja és szenteli Daniel Suttinger Ő császári Felségének katonai mérnöke.” Ezenkívül a kép bal oldalán látható falon is elhelyezte jelzését. Emellett az előtérben Christoph Weigel (1654–1725), Bécsben működő német rézmetsző rejtett szignatúráját is észrevehetjük.[2]

Daniel Suttinger a Chemnitz közelében fekvő Penigben született 1640-ben és valószínűleg Drezdában halt meg 1690 körül.[3] Evangélikus családjá vallási okokból vándorolt ki Bajorországból. Tanulmányairól nincsenek adataink. Bécsben a városi őrség tagja lett, de mérnökként különleges megbízásokat teljesített a császár szolgálatában. A katonai ranglétrán a századosi rangig jutott. Amint a fennmaradt írott források bizonyítják, hosszú ideig foglalkozott Bécs városa fa makettjének elkészíté-

sével és több fontos és értékes bécsi városlátképet is ismerünk tőle, amelyek nagyon hasonlítanak a soproni laphoz. Erődítési mérnökként vett részt 1683-ban Bécs török ostromában.[4] Élete végét 1685-től kezdve a drezdai udvar szolgálatában töltötte.

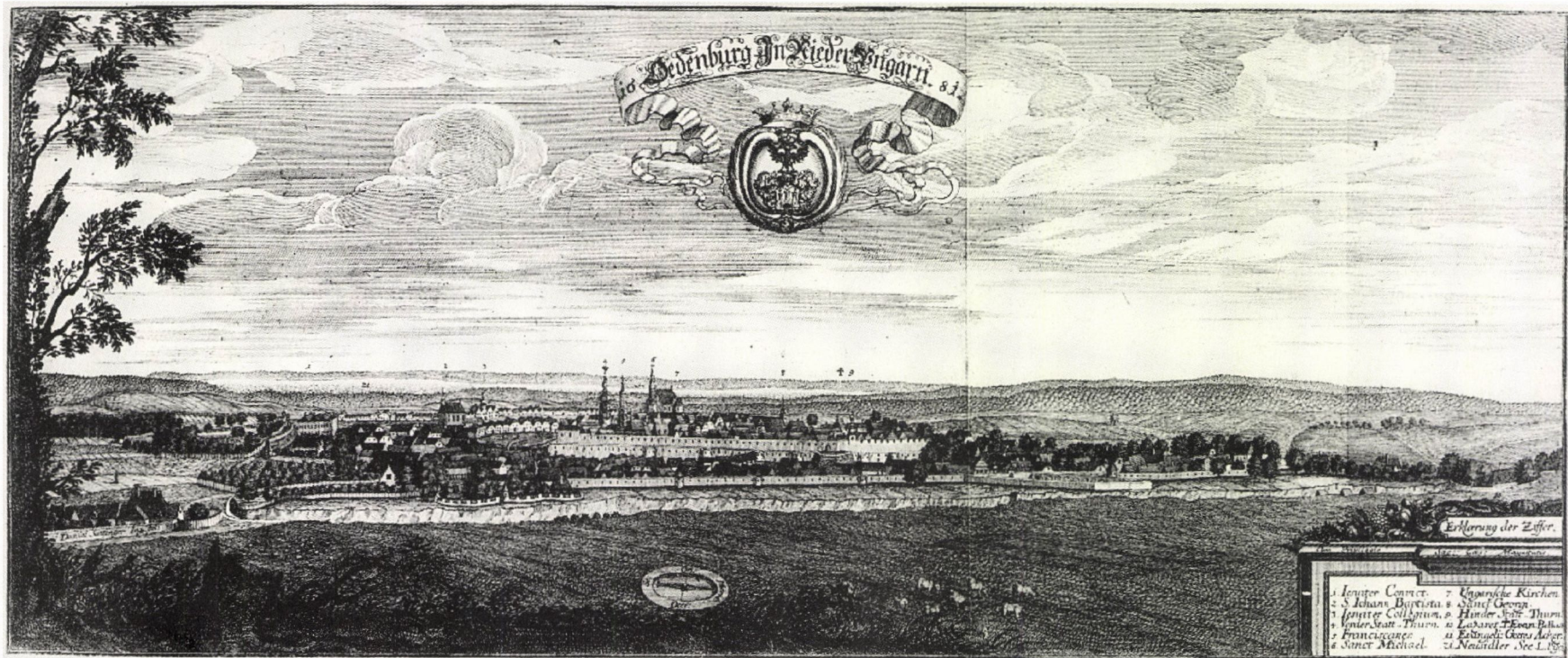
Mivel a soproni veduta hiteles és fontos ikonográfiai forrás, említése nem hiányozhatott a korábbi topográfiai irodalomból.[5] De alaposabb vizsgálat során a Magyarországon hozzáférhető példányok mindegyikéről kiderült, hogy fotomechanikai úton készült reprodukció. A legalul olvasható megjegyzés az alkalmat is elárulja, amely e lap közreadását indokolja: „A Magyar Történelmi Társulat 1932 február hó 13-án megtartott soproni vándorgyűlésének emlékére felajánlja ifjabb Storno Ferenc.”

Nemrég sikerült a bécsi Kriegsarchivban az eredeti rézmetszet egy példányát megtalálnom, amelynek fényképéről e tanulmány illusztrációja készült.[6] Ez egy Suttinger halála után megjelent könyvből látható. A könyv a jezsuita Ignaz Reiffenstuel 1702-ben Bécsről



1. Királynő-koronázás Sopronban. Johann Martin Lerch rézmetszetével illusztrált röplap, 1681. Sopron, Városi Levéltár





Coronat te Misericordia. Ps. 105.  
 Auspicatissima Coronatione Regia  
 Sempronianum Omen  
 Viliferos inter Sempronii filia Colles  
 Talis Pisonem specio propinqua Lacum  
 Cum Dominam Te Panno suam veneratur et in Te  
 Romanum Augusto de Patre jam quod habes  
 Auro Te tellus, divina favore coronet  
 Gratia de coelo. Progeniumq. tuam.

O! Regum fecunda Parens, Augusta, Valentum  
 Robore Romuleo Teutonicaq. Fide!  
 Sic Victor rursusq. biceps Iovis alis adunet  
 Firmiter Eas Hesperiasq. plagas:  
 Per Jura dum sortem Sempronia Vili Jacchum.  
 Pinnas Pisonis stagnat abyssus aquas!  
 Num. curq. N. Sempronii  
 Cum symb. deduct. colonia.



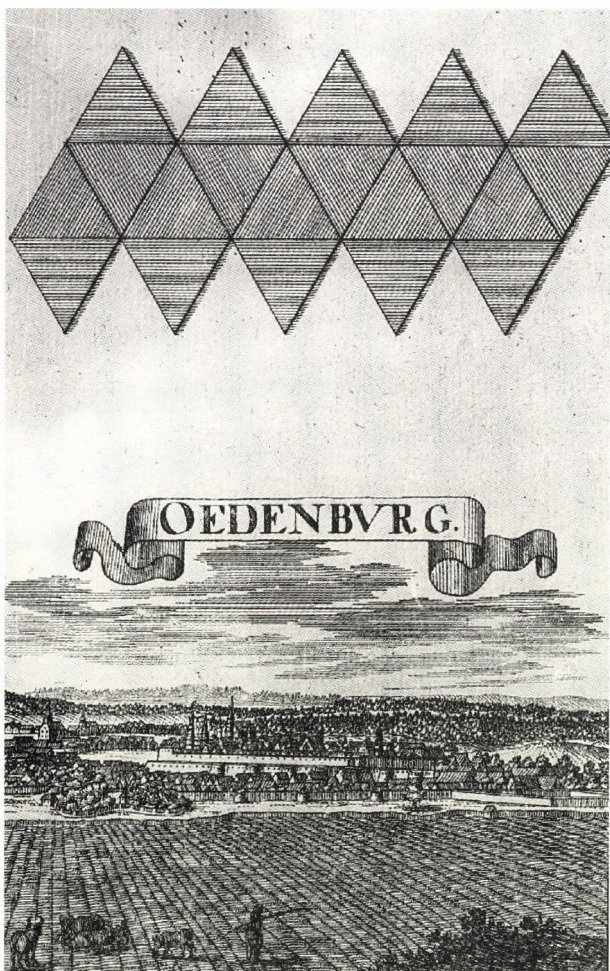
a quodvbi nomen.  
 super hic reperitus

In Sempronienfi Dieta,  
 Ova Augustiss. Rom. Imperatrix, Eleonora  
 Magdalena Theresia, Hungarorum Regina.  
 Solennissime inaugurabatur  
 pro Coronat. Reg. perenni memoria delineat.  
 Sen. Populoq. Sempron.  
 qua decet Reverentia offert et dicat  
 Daniel Suttinger S. C. M. Architectus Milit.





3. Ismeretlen mester: Sopron látképe. Rézkarc és rézmetszet, 1686



4. Justus van der Nypoort: Sopron látképe. Rézkarc, 1686





5. Ismeretlen mester: Sopron látképe. Rézkarc és rézmetszet. 1688

megjelent munkája, amelynek Sopronhoz semmi köze nincs. A lap a könyvnek az Országos Széchényi Könyvtárban található példányában sincs benne.[7] Így valószínűnek látszik, hogy a soproni veduta nem tartozott a könyv eredeti illusztrációi közé és valamilyen mó-

don később került bele. Eredetileg minden bizonnyal önálló lapként jelent meg. Három közel egykorú másolata bizonyítja, hogy jelentőségét a kortársak is felismerték.

Rózsa György

#### JEGYZETEK

1 Az esemény iránti érdeklődés nagyságát mutatja, hogy rézmetszettel illusztrált röplap készült róla. Címe fent: „Abbildung der Krönung Ihro Kays: Mayt: Eleonora Magdalene Theresiae zur Hungarischen Königin in Edenburg, den 9. Decembris A<sup>o</sup> 1681.” Ez alatt az ünnepi felvonulás, majd díszes tondó-keretben maga a koronázás és alatta az uralkodópár által használt szőnyeg szétosztása. Kétoldalt magyarázat a képeken látható szám- és betűjelzésekhez. Középen jelezve: „Zu finden in Wien bey Johann Martin / Lerch, Kupferstechern, cum Licentia Superiorum.” A lap alját háromhasábos nyomtatott szöveg tölti ki, amely az eseményt ismerteti. Legalul adressz: „Gedruckt zu Wien in Oesterreich, bey Peter Paul Vivian, der Löblichen Universitet Buchdrucker, im Jahr 1681.” Soproni Városi Levéltár. A rézmetszet lemezének széle nem látszik, mérete körül- vágva 26 x 33,5 cm. A fényképet Askercz Éva szívésségének köszönhetem.

2 U. Thieme-F. Becker: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler 35. Leipzig 1942, 277–278.

3 Karl Fischer: Daniel Suttinger und der frühe Wiener Stadtplan. Wiener Geschichtsblätter Beiheft 4. 1990. Uő: Der Kartograph Daniel Suttinger (1640–um 1690). In: Jahrbuch des Vereins für Geschichte der Stadt Wien 47/48. 1991–1992, 51–91.

4 Die Türken vor Wien. Kiállítási katalógus. Wien 1983, 22/3–5. szám.

5 Csatkai Endre: Soproni látóképek (veduták) 1890-ig. In: Csatkai Endre és munkatársai: Sopron és környéke műemlékei. Budapest 1953, 120–126. 6. sz. Második kiadás: 1956. Askercz Éva: A soproni Liszt Ferenc Múzeum grafikai gyűjteményének története. In: Arrabona 14. 1972, 157–174. 3. sz.

6 Kriegsarchiv, Wien. Kartensammlung H III C 164-3ß. A könyv címe: Kurtz:/ Lesens-Wuerdige / Erinnerung/.....(die /

Kayserliche/ Haupt: und Residentz-Stadt) WIEN / in Oesterreich,...sambt einer klaren Beschreibung von deroelben letzt-/ Tuerckischen Belaeger: und frohen Entsaetzung, wie auch der Kayserlichen Schatz: und Kunst-Kammer, neukurtzlich in Druck- ver-/ fertiget, und mit Kupffer-Stichen gezieret / im Jahr 1702./ Wienn,/ gedruckt bey Anna Rosina Sischowitzin, Wittib. / Zu finden bey Adam Damer. 56–57. o. között. Dr. Karl Fischer levéltáros úrnak köszönettel tartozom a soproni látkép keresésénél nyújtott segítségéért.

7 Az Országos Széchényi Könyvtárban a könyv jelzete: 403220. August Meyer: Wiens Buchdrucker-Geschichte II. Wien 1883, 11–12. sem említi a soproni képet.

#### KATALÓGUS

Daniel Suttinger: Sopron látképe, 1681 (2. kép)

Fent a képben szószalagon: „Oedenburg In Nieder Vngarn, 1681.” A felirat alatt városcímer.

A jobb alsó sarokban táblán: „Erklaerung der Ziffer. 1. Iesuitur Convict. 2. S.Iohann Baptista. 3. Iesuitur Collegium. 4. Vorder Statt-Thurn. 5. Franciscan. 6. Sanct Michael. 7. Ungarische Kirche. 8. Sanct Georgi. 9. Hinder Statt-Thurn. 10. Lazaret + Evan. Bethaus. 11. Evangel.Gottes Acker. 21(!) Neusidler See. L.Piso.” A tábla szélén fent: „Cum Privilegio Sac. Caes. Mayestatis.”

A kép alatt külön keretben három hasábon: „Coronat te Misericordia. Ps.103./ Pro Auspicatissima Coronatione Regia / Sempronianum Omen / Vitiferos inter SempronI filia Colles /



Talis Pisonem spectro propinqua Lacum / Cum Dominam Te Panno suam veneratur et in Te, / Romanum Augusto de Patre jam quod habes. / Auro Te tellus, divina favore coronet / Gratia de coelo, Progeniemque tuam. / O! Regum foecunda Parens, Augusta, Valentum / Robore Romuleo Teutoniaeque Fide! / Sic Victor rursumque biceps Jovis ales adunet / Firmiter Eoas Hesperiasque plagas. / Per Juga dum fortem Sempronia Vitis Jacchum, / Puras Pisonis stagnat abyssus aquas!" / Az érem elő és hátlapja mellett kétoldalt: „Num. arg. TI: Sempronii a quo Vrbi nomen, / Cum symb.deduct.coloniae nuper hic repertus.” A jobb oldali hasámban ajánlás: „In Semproniensi Diaeta, / Qua Augustissima. Rom. Imperatrix, Eleonora / Magdalena Theresia, Hungarorum Regina / Solemnissime inaugurabatur / pro Coronat. Reg. perenni memoria delineat: / Sen.Populoque Sempron. / quo decet Reverentia offert et dicat / Daniel Suttinger S.C.M.Architectus Milit.”

Jelezve balra lent a falon: „Daniel Suttinger Ing.del.” Lent a kép szélén a középtől jobbra rejtett szignatúra: „C.Weigel s.”

Rézkarca és rézmetszet, két lemeztől nyomtatva. A kép lemeze: 212 x 534 mm, a szövegé: 118 x 535 mm.

Megjelent: Kurtz: / Lesens-Wuerdige / Erinnerung / .....(die / Kayserliche / Haupt- und Residentz-Stadt) WIEN / in Oesterreich,....sammt einer klaren Beschreibung von deroselben letzt- / Tuerckischen Belaeger: und frohen Entsaetzung, wie auch der Kayserlichen Schatz: und Kunst-Kammer, neukurtzlich in Druck- ver- / fertiget, und mit Kupffer-Stichen gezieret / im Jahr 1702. / Wienn, / gedruckt bey Anna Rosina Sischowitzin, Wittib. / Zu finden bey Adam Damer. Az 56-57. oldalak között. Valószínűleg eredetileg nem itt jelent meg.

A reprodukció legalul: „A Magyar Történelmi Társulat 1932 február 13-án megtartott soproni vándorgyűlésének emlékére felajánlja ifjabb Sutor Ferenc.” Rajta a városkép mérete 218 x 524 mm. Magyar Nemzeti Múzeum Történelmi Képcsarnoka; Országos Széchényi Könyvtár, Térképtár. Jelzet: T. 385.; Soproni Múzeum; Soproni Városi Levéltár.

Irodalom: Csatkai i. m. 6. sz.; Askercz i. m. 3. sz.; Fischer: Daniel Suttinger... i. m. 17. sz. – Fischer: Der Kartograph Daniel Suttinger... i. m. 4-5.

#### Másolatok

a/ Sopron látképe (3. kép)

Felirata fent a képen: „OEDENBURG.”

Alul magyarázat a képen elhelyezett számokhoz: „1. Jesuiter Collegium. 2. S. Joh.Baptista 3. Vorderer Statt Thurn. 4.

Franciscaner. 5. Sanct Michael. 6. Ungerische Kirchen. 7. Sanct Georgi. 8. Neusidler See.” A jobb felső sarokban lapszám: „844”(helyesen: 484)

Rézkarca és rézmetszet, 100 x 170 mm

Megjelent: G. Kreckwitz: Totius Regni Hungariae. Descriptio... Frankfurth und Nürnberg 1686. A 484-485. lapok között.

Magyar Nemzeti Múzeum Történelmi Képcsarnoka, Itsz. T.9669 (Számok és szöveg nélkül, de a könyv 1685-ös kiadásában nincs benne, a képjegyzék sem tartalmazza.)

Irodalom: Csatkai i. m. 6. sz.; I. Nebelhay-R.Wagner: Bibliographie altösterreichischer Ansichtenwerke aus fünf Jahrhunderten. Wien 1981-1984. 318/27. sz.; Dekorative Graphik. Bücher. Gilhofer 149. sz. katalógusa. Wien é. n.(1995) 960. sz.

b/ Sopron látképe geometriai illusztráció (4. kép)

Felirata fent a képen szószalagon: „OEDENBURG.” Jobbra fent lapszám: „142.”

Rézkarca, 163 x 110 mm

Megjelent: A. E. B. Burckhard von Birckenstein: Ertz-Hertzogliche Handgriffe des Zirckels und Linials. Wien 1686, 142. lap. A könyv még sok kiadásban megjelent, a lemeznek még két későbbi állapota ismert. II. állapot: jobbra fent „244”, III. állapot: ugyanez és balra lent: „ddddd.”

Magyar Nemzeti Múzeum Történelmi Képcsarnoka, Itsz. T.3796 (I. állapot); T.3993 (II. állapot)

Justus van der Nypoort (1625 körül-1694), a Magyarországon is megfordult németalföldi rézkarcoló műve.

Irodalom: Csatkai i. m. 6. sz.; Rózsa Gy.: A Birckenstein-féle metszeteskönyv. In: Magyar Könyvszemle LXXIII. 1957, 31.; Askercz i. m. 4. sz.; Nebelhay-Wagner i. m. 118/110. sz.

c/ Sopron látképe (5. kép)

Fent a képen: „EDENBURG.”

Rézkarca és rézmetszet, 76 x 128 mm

Megjelent: Das / Ehmal gedruckte, vom Türcken berückte / nun / Trefflich erquickte Königreich Hungarn... Frankfurt und Leipzig. 1688. A 664-665 lapok között.

Magyar Nemzeti Múzeum Történelmi Képcsarnoka, Itsz. T.9670

Irodalom: Csatkai i. m. 6. sz.

## KURUC ÉS LABANC MADARÁSZ VIKTOR KÉPÉNEK ÚJRAFELFEDEZÉSE

Madarász Viktor (1830-1917) 1855-ben, bécsi akadémiai növendék korában festette *Kuruc és labanc* című történelmi tárgyú képét. A festménynek, amely az első historikus témájú, monumentális művei sorában, mondhatnánk, nincsenek előzményei, mivel a művészről csak két korábbi, jóval gyengébb színvonalú alkotást ismerünk.[1]

A bécsi Akadémián a képhez készült vázlatokról a szakirodalom nem tud, mint ahogy homály fedi a festmény megalkotásának valódi indítékát is: vajon rendelésre vagy belső készítésre készült-e a monumentális kép? Egy azonban biztos, Madarász Viktor ezzel a mű-

vével megalkotta első és legjelentősebb történelmi tárgyú képét.

Az eddigi szakirodalom, nem ismerve a valódi „első”, a *Thököly álmát* (1856) tartotta Madarász első művének. Valójában a mester *œuvre-jében* ifjúkori művekről nem beszélhetünk a szó szoros értelmében, hiszen az elemzésre kerülő mű csakúgy, mint a *Thököly álma* is kiforrott, érett alkotóról tanúskodik.

Legnagyobb méretű (253 x 300 cm) és romantikus ihletettségű olajképe, melyet a művész maga is egyik legjobb művének tartott, lenyűgöző festészeti értékeket és mély gondolati mondanivalót tartalmaz. Az ifjú Ma-





1. Madarász Viktor: Kuruc és labanc, 1855. A Herendi Porcelánmanufaktúra letéte a Magyar Nemzeti Galériában. Részlet a restaurálás előtt

darász Viktor – a mű születésekor alig huszonöt esztendő – mint érett alkotó mutatkozik be, aki birtokában van mestersége minden fogásának. Tárgyválasztásával kijelölte jövőendő útját, e képe a nemzeti történelem, a nemzeti szabadság festőjévé és az elnyomó osztrák hatalom ostromozójává avatta. Madarász festészetével lép be a korabeli magyar festészet az európai művészet vérkeringésébe, mellyel egy időben alkot romantikus, historikus műveket.

Gótikus templombelső félhomályában egy család tragikus sorsa játszódik le. A főoltár lépcsőjére hanyatlik a halott kuruc karja, hátracsukló fejét ifjú felesége tartja, aki jobb karjával csecsemőjüket szorítja magához. Mindketten gazdag, díszes nemesi öltözetet viselnek, a halott férfi dúsán ráncolt patyolat ingét vér pirosítja. A családot bekötött fejű, törött kardú, öreg kuruc vitéz védelmezi, aki a kép tulajdonképpeni kulcsfigurája, a legjobban, legmarkánsabban megfogalmazott alak. A lépcső fokára roskadva, törött kardjával is megvédené a betolakodó császáriaktól a halottat és családját. A kis csoportot valamiféle túlvilági fény világítja meg, hisz a háttér üvegablakait a lenyugvó nap narancsszín sugarai más irányból festik meg. A festmény súlypontja is erre a helyre esik. A korabeli nyugati sajtóban is ismert toposz az oltáron, illetve kőven fekvő, feláldozott vagy megbecsületlenített leány, mint Magyarország allegóriája. Emellett a szakrális tér központi helyén feláldozott személy, a tu-

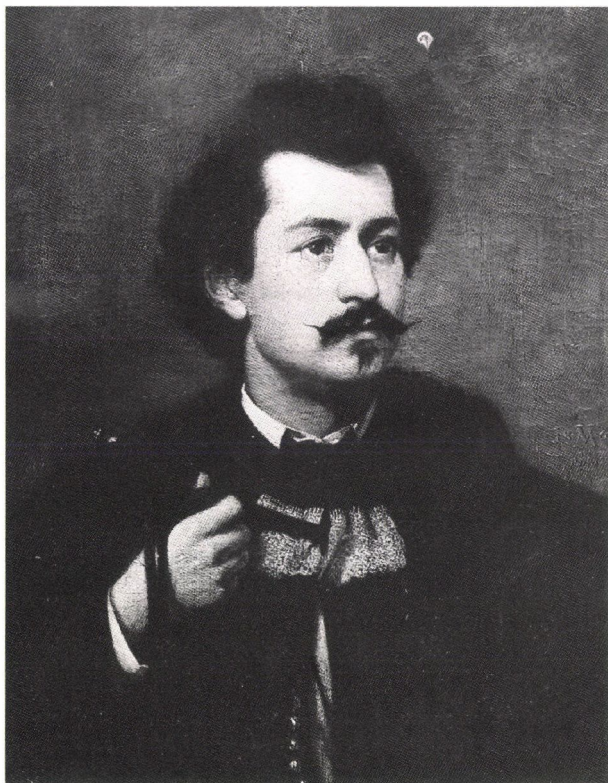
lajdonképpeni áldozat illetően való megjelenítése is egyértelmű utalás a közelmúlt gyászos eseményeire. A lemenő nap vöröses fénye az elkövetkező sötét korszakot, az éjszakát sejteti, ami még jobban ellensúlyozza azt a különös, erős fényt, ami a kép központi alakjait megvilágítja.

A templom félhomályából katonák csoportja ront rá a menekülőkre, élükön a halott vitéz testvérevel. A rokonság tagadhatatlan, a két szereplő azonossága figyelemre méltó és sokatmondó: Madarász Viktor önmagát festette meg a kuruc és a labanc vitézben egyaránt. Itt nemcsak egy nemzet széthúzásának és tragédiájának képi megfogalmazását látjuk; a halott hős és az ellenség, a jó és a gonosz egyazon alakban történő megjelenítése az emberi tudat mélyebb rétegeit felfedő allegória.

A szuronyokkal és kardcsörtetéssel vonuló császári csapat élén a labanc testvér lép az oltár felé, egyik kezében kard, a másikkban pecsétes elfogatóparancs. A kalapos csatlós láncot csörget. A félhomályból csak ők ketten emelkednek ki, a csoportot vezető labanc vitéz jobb oldalán gonosz arcú tanácsadójával. Azonban a csapatot egy agg és méltóságteljes pap megállásra készíti. Jobb kezével az elfogatóparancsot tartó kart fogja meg, ballal az ifjú anyára és gyermekére mutat, széttárt ujjával védelmét terjesztvén ki rájuk.

Egy nemzet tragikus sorsát idézi fel a fenti cselekmény. A kép témáját a festő a Rákóczi-korból merítette, de tartalmával a 48-as szabadságharcra utalt, melyet ő





2. Madarász Viktor: Önarckép, 1863. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria

maga is végigküzdött. Az elemzés során több jelentésréteget különíthetünk el. Az elsőre a tulajdonképpeni cím, a *Kuruc és labanc* ad lehetőséget. A második réteget akkori aktualitása kölcsönözte nemcsak alkotójának, de a képet megtekintők nagy tömegének is. Az öreg kuruc képében magára a levert 48-as forradalomra ismerhetünk, kezében annak szimbólumával, az eltört karddal. A templomba menekült kuruc család – a halott családfővel – a Világos utáni Magyarországot jelképezi, a porba hullt nemzetet, a sok-sok harcban elesett hőst.

A harmadik jelentésrétegben egy közös emberi szimbólumokat tartalmazó, történelem feletti üzenet rejlik. Az élet és hatalom képzeletbeli vonala az eltérő megvilágítás mentén a labanc testvértől a papon át az anyára és gyermekére irányult, a jövődől, felnövekvő magyarságra és a magyar szabadságra. Élet és halál vívja itt egyenlőtlen küzdelmét, mégha az élő és halott is egyazon ember képében szerepel, mégha a ruhájuk színe is egyforma, kék és meggyiszínű. A hagyományos, keresztény világkép értékei elevenek az alkotó számára, a pap fékezi meg a rosszat – Isten képviselőjeként reményt keltő gesztusával alakja szimbolikus hatásává válik. A hatalom világi döntésére, az elfogatóparancsra a festmény bal alsó részében látható nyitott Biblia a válasz, miáltal az evilági és az isteni döntés fontossága között egyensúly teremthető.

Több kérdés fogalmazódik meg bennünk, szemlélve e festményt, hiszen a labanc csapat a szép arcú testvérral az élen a Kálvária útját járó Krisztusra és csúfolóira is emlékeztet. A történelmi vonatkoztatások feletti jelentésrétegekben a jó és rossz egymással való küzdelméről is szól e festmény. Figyelemre méltóan aktuális, hogy Ma-

darász Viktor saját arcmását kölcsönzi a kép mindkét szereplőjének. A művész benső vergődését, önnön lelkének meghasonlását érzékelteti e mű, a levert szabadságharc emlékezete és a reményteli jövő feszültségében. A festő jelenetet rendez vásznán, számítva a közönség rokonszenvére és együttérzésére, melyet el is nyert.

A heves nemzeti érzelmeket ébresztő mű nem reked meg a teátrális külsőségekben. Az életnagyságú figurák megfestése nagyvonalú, mégis, a részletek gazdagsága bámulatos, a megfogalmazás realista. A látványhoz hűséges gazdag színskála, finom ecsetkezelés, arányosság, tömör, de világos szerkezet és mély lélektani mondanivaló jellemzi e drámai hangvételű festményt. Azzal, hogy képes a büszke, de nem kérkedő, pátosztól mentes nemzeti érzés megjelenítésére, a *Kuruc és labanc* kiemelkedő műve a magyar romantikus festészetnek és meghatározó mérföldköve Madarász Viktor művészetének.

Az eltűntnek vélt festménynek kalandos vándorútja volt. Amikor 1856-ban Pesten, az akkori Műegylet [2] helyiségében, a Lánchíd téri Diana-fürdő első emeletén kiállították a képet, nap nap után zsúfolásig megtelt a terem, s a látogatók sokasága tekintette meg. A századforduló tájkán a festő leánya, Madarász Adeline úgy véli, hogy a festmény Grazban található. Ernst Lajos kutatott sokáig eredménytelenül a mű után. Tőle származik a képről szóló egyetlen, de kissé pontatlan leírás, melyet hallomás alapján készített; maga az idős művész mesélt neki festményéről.[3]

A kép 1997 tavaszán bukkant fel Szabadkán, majd jutott vásárlás útján a Herendi Porcelánmanufaktúra tulajdonába. A magát megnevezni nem kívánó tulajdonos elmondása szerint családi örökség része volt; oda az anyai nagypapa révén jutott, aki a Monarchia szolgálatában álló titkos tanácsos volt. Nem zárhatjuk ki annak lehetőségét, hogy a titkos tanácsos bécsi tartózkodása és működése idején jutott a képhez. A festményről szóló leírás alapján azt vélhetjük, hogy az első, igazán nagy vihart kavart kiállítás után már elrejtették, de legalábbis a nyilvánosság elől elzárták azt. A húzószélén meglévő felfestésnyomok legfeljebb egyszeri vagy kétszeri kiállítást tesznek valószínűvé. Hatalmas mérete miatt ugyanis minden szállításnál fel kellett újra tekerni a festményt. Az első kiállítás a Bach-korszak kellős közepén történt, ezért feltételezhető,



3. Madarász Viktor: *Kuruc és labanc*, 1855. Részlet restaurálás előtt: a labanc testvér





4. A kép részlete restaurálás után

Korhecz Papp Zsuzsanna

#### JEGYZETEK

1 Székely Zoltán: Madarász Viktor. Budapest 1954, 12. (Egy tájkép és egy fiú portréja)

2 A festmény hátoldalán a Pesti Műegylet piros festésű pecsétje olvasható.

3 Székely i. h.

## KURUC ÉS LABANC – KÉT TESTVÉR – ÉLETRAJZ ERDÉLY MÚLTJÁBÓL MADARÁSZ VIKTOR ELSŐ TÖRTÉNETI FESTMÉNYE 1855-BŐL

Madarász Viktor 140 év után külföldi magántulajdonból előkerült festménye több szempontból is figyelemre méltó alkotás. A kép Madarász életművén belül kulcsfontosságú műnek tekinthető, mint első reprezentatív történeti festménye. Lánya, Madarász Adeline elmondása szerint az idős festő maga is legjobb képének tartotta a *Kuruc és labancot*.<sup>[1]</sup> Targyát a nemzeti történelem hősi korszakából, a 17–18. századi kuruc harcok korából meríti, mely Madarász későbbi műveinek is ihlető forrása. A festmény utóéletét épp merész, a bukott szabadságharcra reflektáló témaválasztása határozta meg, mely az abszolutizmus légkörében élő kortársak számára még egyértelmű jelképi erővel bírt. A *Kuruc és labanc* másfél évszázados lappangása megakadályozta, hogy a mű elfoglalja méltó helyét a magyar történelmi festészet történetében, pedig Madarász képének mind kvalitása, mind a nemzeti történelemből merített tárgya méltónak bizonyult volna arra, hogy azt főműként tartsa számon az utókor.

A kép restaurálása és kiállítása bizonyosan elősegíti majd, hogy a festmény ismét bekerüljön a művészeti köztudatba. A tárgy történetének pontos rekonstrukcióját, születésének, a cenzúra beavatkozásának körülményeit, a mű konkrét témájának irodalmi, történeti és művészeti történeti forrásainak meghatározását, elhelyezését Madarász Viktor életművén és a magyar történeti festészet fejlődéstörténetén belül nem csupán Madarász alig fel-

tárt és elemzett életműve, hanem a korszak hiányos művészettörténeti feldolgozása is akadályozza. Egyetlen mű kapcsán végzett „mélyfúrás” ezúttal lehetővé teszi a kép „megtisztítását” az évtizedek óta ráarakódott legendák és téves adatok szövevényétől, a nyitva hagyott kérdések pedig remélhetően további kutatások ösztönzői lesznek.

A *Kuruc és labanc* Madarász életművének szempontjából meghatározó, történeti festői működésének nagyszabású nyitánya. Bár a történeti téma már a szabadságharc előtt is foglalkoztatta,<sup>[2]</sup> pécsi éveiből csupán müncheni tanultságú mestere, Pósa Gusztáv<sup>[3]</sup> irányításával készült néhány arcképe, egy önarcképe és egy tájképe ismeretes.<sup>[4]</sup> Első történeti képét Bécsben 1855-ben, akadémiai tanulmányai lezárásaként festi.<sup>[5]</sup> Nagyszabású művét még ez év októberében a pesti közönség elé viszi. A kép *Életrajz Erdély múltjából* címmel kerül kiállításra a Pesti Műegylet Diana-fürdőbeli helyiségében, ahol 1856 áprilisáig látható.<sup>[6]</sup>

A korabeli folyóiratok műtárlati szemléi kivétel nélkül nagy teret szentelnek az eddig ismeretlen, fiatal, hön festő történeti művének.<sup>[7]</sup> Bulyovszky Gyula, a *Családi Lapok* műkritikusa érzékletes módon eleveníti fel a drámai jelenetet, dicséri a kompozíció dinamikáját, az ellen-teszes csoportok és tartalmak kontrasztos megjelenítését, az egyes figurák kifejező gesztusait és mimikáját.<sup>[8]</sup> A





1. Madarász Viktor: Kuruc és labanc, 1855. A Herendi Porcelánmanufaktúra letéte a Magyar Nemzeti Galériában. Restaurálás után

lelkesezés, az apróbb rajzi, festői bizonytalanságok elnézése azonban elsősorban a témaválasztásnak, az oly hön áhított nemzeti tárgyú történelmi képnek szól: „Szívem dobog örömeiben, midőn azon jövőre gondolok, mely e fiatal művész előtt áll; és ő a mienk, névre, lélekre és gondolatokra!” Majer István, a korszak nagy népszerűségnek örvendő „István bácsija” a *Magyar Sajtó* műtárlati szemléjében szintúgy üdvözlö az ifjú tehetséget, hosszasan méltatva a drámai jelenet karakteres szereplőit, elemézve a művön Waldmüller és Rahl együttes hatását.[9] A *Déliab* szemlézője, látván az ifjú sokat ígérő tehetségét, további tanulásra és utazásra buzdítja őt.[10] Egyedül a *Hölgyfutár* kritikusa mutatja ki lelkiismeretes alaposítással a mű kompozicionális hibáit, leginkább a természetességet és egyszerűséget hiányolva az előadásból.[11]

Madarász Viktor bemutatkozó műve oly nagy feltűnést kelt, hogy a festmény további sorsa is közügyé válik. A *Hölgyfutár* már novemberben arról ad hírt, hogy a Műegyletnek szándékában áll megvenni a képet, és javasolja, hogy azt, kisorsolás helyett, a társulat a Nemzeti Múzeumnak ajándékozza.[12] Hogy ez mégsem így történt, abban nem a kép művészi hiányosságai, hanem tárgyválasztása játszott közre.[13] 1856 áprilisában az *Életrajz*

*Erdély múltjából* 350 forintos, igen alacsony áron kerül kisorsolásra a pártoló tagok között. A katalógus tanúsága szerint egy gyöngyösi műegyleti részvényes tulajdonába jut.[14]

Bár a kritikák gondosan leírják a látottakat, a kép közelebbi tárgyának meghatározása elől kitérnek: „...a képet szerzője Életrajznak nevezi Erdély múltjából. Én sem akarom a fátyolt feljebb lebbenteni.” – szögezi le a *Családi Lapok* kritikusa.[15] A *Pesti Napló* cikkírója szintén csak sejteti a lényegi mondanivaló elhallgatásának körülményeit: „...Azonban e sorok határán túl esvén mind az, amit e részben el kellene mondanunk, halasztjuk azt akkorra, midőn majdan bővebben értekezhetünk...”[16] Az események hátterét ötven évvel később Kacziány Ödön, Madarász retrospektív, Nemzeti Szalon-beli kiállítása alkalmából a *Művészetben* írt cikkében világítja meg: „Ámde a tárgy rebellis színezete miatt Prottmann, az akkori rendőrfőnök, csak az esetben engedte a képet kiállítani, ha címe egyszerűen »két testvér« lesz, nem pedig az ominózus »kuruc és labanc«.”[17] Annak ellenére, hogy a kényyszerű címváltoztatás ténye forrásosan nem igazolható, Madarász és a korszak számos későbbi elemzője hivatkozik a történetekre.[18]



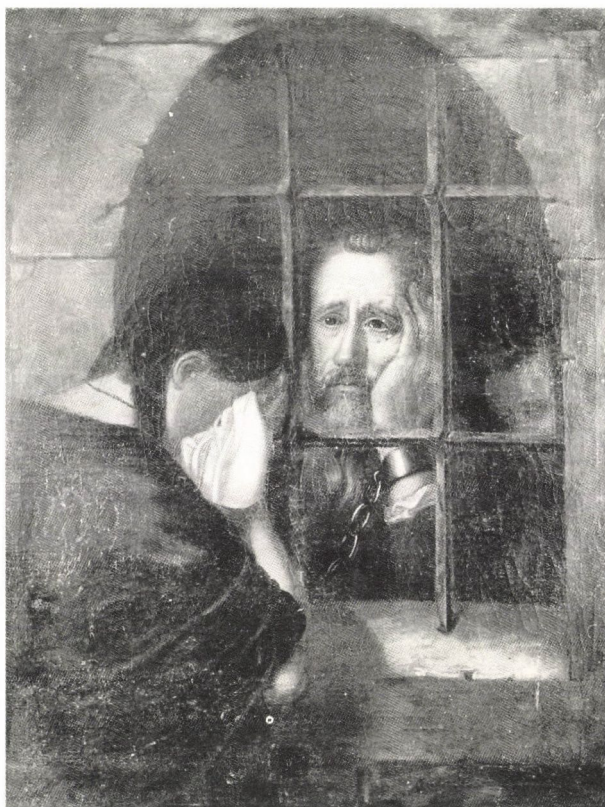
A szabadságharc leverését követő abszolutisztikus államhatalom korszakában a sajtószabadságot kihirdető 1848. évi XVIII. törvénycikk nem kerül visszavonásra. A hivatalos álláspont szerint a cenzúra megszűnt, azt a sajtótermékek utólagos „rendőri ellenőrzése” váltotta fel.[19] Az 1852. szeptember 1-jén életbe léptetett új sajtórendtartás rendelkezéseit nemcsak a nyomtatott sajtó termékeire, hanem a képzőművészeteknek bármely sokszorosított formájára is kiterjesztette.[20] A végrehajtói hatalmat Pest-Budán a Magyarországi Cs. Kir. Helytartóság mellett a főváros nagyhatalmú csendőrfőnöke, Joseph Prottmann gyakorolta. Az osztrák rendfenntartók stratégiájának alapelve a lakosság teljes bizonytalanságban tartása volt, ezt szolgálták a sajtóvétséget körülíró tágan értelmezhető törvényi szövegek is.[21] Az eljárás hatékonyságát következménye, a kiadó-vállalkozók önvédelmi gesztusa, az öncenzúra bizonyította. Ez teszi érthetővé a Madarász-mű kényszerű átkeresztelésének teljes elhallgatását és érdemi tartalmi elemzésének mellőzését.

Sokszorosított képek esetében az ábrázolások lefoglalása, illetve az ominózus lapszám elkobzása volt a büntető gyakorlat.[22] A Műegyletben bemutatni kívánt képeket a szervezők csak a cenzor jóváhagyásával viheték közönség elé. Valamely mű kiállításának megtiltásáról nincs adatunk, a kép címének kényszerű megváltoztatására viszont több példát is megőrzött az utókor. Közülük legismertebb Than Mór 1861-ben Bécsben készült, az erőszakos osztrák katonai toborzásokra utaló festménye, melyet *Újoncozás* helyett csak a pontosított, *Újoncozás az 1848 előtti időkből*, címmel állíthatott ki Pesten.[23] 1856-

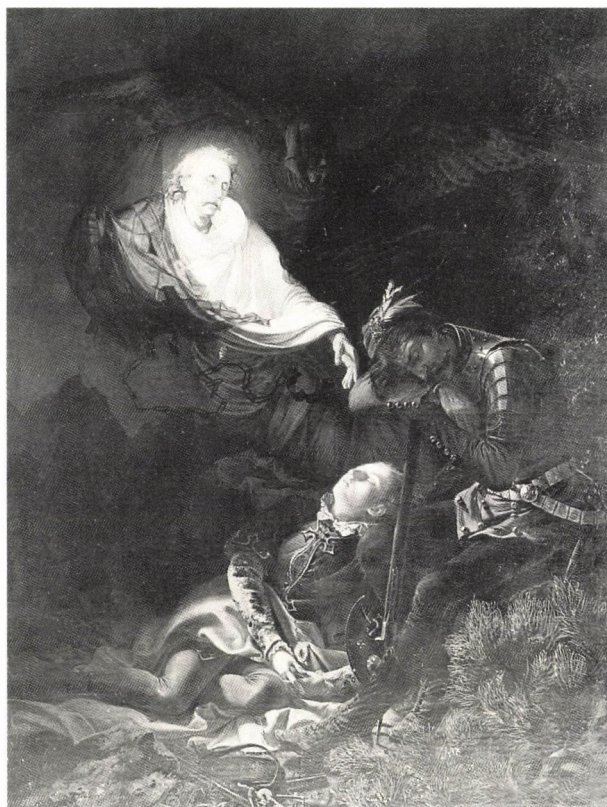
ban, tehát az *Életrajz Erdély múltjából* első kiállítását követő évben maga Madarász is újra összeütközésbe kerül a rendőri hivatallal: az ifjú Thököly Imrét ábrázoló képe csak az általános, *A bujdosó álma* címmel kerülhet kiállításra.[24] Tíz évvel később, 1866-ban a *Zrínyi és Frangepán* egy részletét kifogásolja a cenzúra, így a képet kénytelen átfesteni.[25]

Az, hogy az utókor megőrizte emlékezetében Madarász Viktor elvesztett történeti festményét, nagyrészt a cenzúra hírhedtté vált beavatkozásának köszönhető. A címváltoztatás legendája azonban számos félreértésnek is okozója lett. 1855–56 jelentős sajtóvisszhangját követően a kép lassanként feledésbe merül. Szana Tamás, a múlt századi magyar festészet történetének korai összefoglalója, és nyomában sokan mások, a *Bujdosó álmát* tartja Madarász első művének.[26] Madarász Viktor későbbi elemzői, így Kacziány Ödön, Lyka Károly, Radocsay Dénes, majd legutóbbi monográfusa, Székely Zoltán úgy említik a képet, mint amelynek eredeti címe a *Kuruc és labanc* volt, de csak *Két testvér* címen kerülhetett kiállításra.[27] Maga Madarász Viktor rövid, Lyka Károlynak írott önéletrajzában *Kuruc és labanc* címen nevezi meg a festményt.[28] A címvariációkból eredően az *Életrajz Erdély múltjából* és a *Kuruc és labanc* mint két különböző mű élt a köztudatban.[29]

Mivel a festményről reprodukció nem maradt fenn,[30] az ábrázolás témája a későbbi elemzők számára is bizonytalan. Először Ernst Lajos írja le részletesen a festményt 1910-ben.[31] A képet Ernst a Madarász életmű-kiállítás szervezésekor legnagyobb igyekezete ellenére sem tudja felkutatni.[32] 1918-ban Madarász



2. Madarász Viktor: Jablonczai Pethes János búcsúja (Kiss Bálint festménye után), 1851. Magántulajdon



3. Madarász Viktor: A bujdosó álma (Thököly álma), 1856. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria



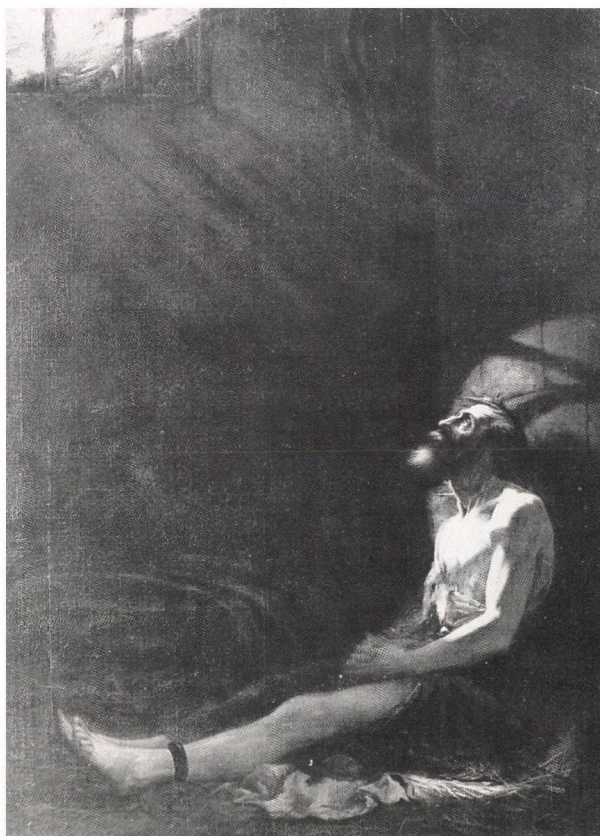
Adeline úgy tudja, a festmény Grazban van.[33] Az 1997-ben, Madarász Viktor halálának 80. évfordulójára rendezett emlékkiállítás katalógusa már említi a *Kuruc és labanc – Két testvér* címen ismert, eddig lappangó kép felbukkanását.[34]

Az abszolutisztikus hatalom „szellemi inquisitio”-jának [35] hatására alkotó és közönség egy sajátosan kifinomult „virágnyelvet” fejlesztett ki, mely bonyolult utalásokkal, gyakorta történelmi párhuzamokkal mondott véleményt a fennálló viszonyokról.[36] Ilyen körülmények között a művészetekre hárult mindazon érzelmek és eszmék megfogalmazása, melyek a kor emberének gondolkodását meghatározták.[37] A nemzeti szuverenitás reményét a nemzet fennmaradásának hite váltja fel, a sérelmi tudat „illúziós kompenzálása”.[38] a megtépzott önértet visszaállítása létkérdéssé válik. A történelmi tudat megerősítése, a nemzeti történelem hagyományainak felelevenítése, a közösségi értékek előtérbe helyezése az önbizalom helyreállításának leghatékonyabb eszközei.

A szabadságharc bukását követően a magyar történelmi tárgyú festmények jelentős, számszerű gyarapodása figyelhető meg. Tárgyukat zömében az Árpád-házi királyok és a Hunyadiak korából merítik.[39] Tartalmukat tekintve többnyire a bukott szabadságharc emlékművei, felelevenítve a küzdelmeket (Mohácsi csata, Kenyérmezei csata), hősi önfeláldozást (Dezső vitéz önfeláldozása, Dugonics András önfeláldozása), végül a bukást, közvetve a nemzethalált (II. Lajos holttestének megtalálása, Perényiné eltemeti a mohácsi halottakat, Hunyadi halála). A bosszú gondolata közvetve csak Zách Felicián történetének feldolgozásában jelenik meg. A nemzeti ellenállás hősi korszakát, Thököly Imre és II. Rákóczi Ferenc Habsburg-ellenes felkeléseit, a 17. század kuruc harcait egyedül Madarász Viktor választja következetesen képei témájaként. A Rákóczi-szabadságharcnak csupán egyetlen epizódja öröndett közkedveltségnek, a Habsburg-ház trónfosztását kimondó *Ónodi országgyűlés*, melyet Than Mór egy korai, 1848-as akvarellje, 1867-ben (!) olajképe, az 1850-es években Orlai Petrich Soma és Szemlér Mihály, majd 1879-ben Madarász is megörökít.

A Madarász család osztrákellenessége egészen a 17. századig visszavezethető. A családi hagyomány két rebellis Madarász-ősről is tudott, egyikük a Thököly-felkelésben vett részt, másikuk Rákóczi seregében harcolt.[40] Az apa, Madarász András, már a reformkorban szakított a hagyományos birtokos nemesi életformával, 1843-ban Pécssett vasgyárat alapít. A család közeli rokonai, a Madarász testvérpár, József és László a forradalmi események tevőleges résztvevői, ismert liberális politikusok, utóbbi a forradalmi kormány rendőrmisztere. Madarász Viktor 1848-ban öccsével, Andrással együtt beáll honvédeknek és a szabadságharc bukásáig harcolnak. Madarász ezért a megtorlás idején hónapokig bujdosni kényszerül.[41]

Madarász bemutatkozó történelmi képének tárgyválasztása az egész életművön végighúzó gondolat első, nagyszabású kifejezése. Legkorábbi ismert történelmi tárgyú műve Kiss Bálint 1846-os, az abszolutizmus korában különösen népszerű festménye, a *Jablonczai Pethes János búcsúja* után készült, 1851-es évszámot viselő másolat.[42] Kiss Bálint festménye témáját a 17. századi protestánsüldözésekből meríti, de aktualitását a Bach-korszakban nem csupán osztrákellenessége adja, hanem a történelmi tárgy életképi megfogalmazása révén felidézi



4. Madarász Viktor: Zrínyi Péter a börtönben, 1857.  
Debrecen, Déry Múzeum

a kortársakban az önkényuralom által bebörtönzött, kivégzett rokonok, ismerősök sorsát, áttételesen a bukott magyar szabadság ügyét. A festmény másolása Madarász részéről tehát egyértelmű politikai gesztus, Habsburg-ellenes állásfoglalás.

Történelmi festményeinek mindvégig legfőbb ihletője a kuruc, Habsburg-ellenes szabadságharcok története. A *Kuruc és labanc*-ot követő képe, a *Thököly álma*, majd az 1859-ben Párizsban festett *Zrínyi Ilona a vizsgálóbíró előtt* egyaránt a függetlenségi harcok egy-egy epizódját eleveníti fel. Párizsból való hazatérése után, működésének második szakaszában, majd későbbi korszakában is Madarász egy fiktív kuruc kori arcképcsarnokot hoz létre: többször megfesti II. Rákóczi Ferenc portréját,[43] *Vak Bottyán* [44] és *Bercsényi* [45] arcképét. Lelkesedése a korszakért és merész tárgyválasztása szinte egyedülállónak tekinthető az 1850-es évek történelmi festészetében.

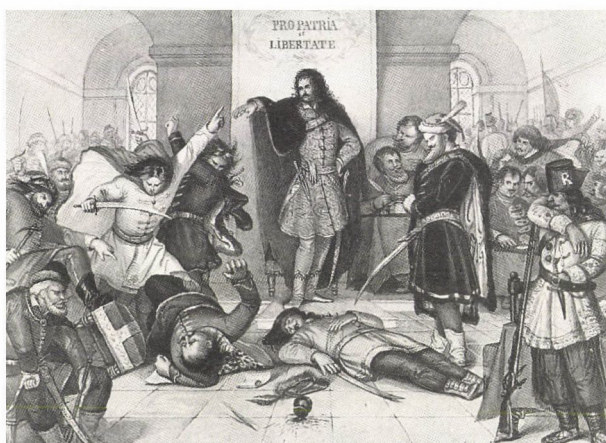
A három részre osztott Magyarország függetlenségének utolsó védőbástyája, Erdély 17. századi története számos párhuzamot mutatott az 1850-es években Habsburg-önkény alá vetett Magyarországgal: „Idegen nemzetre szállott szép országod, / Tüled elvétetett arany szabadságod.” – panaszkodik hazája állapotát egy 17. századi kurucdal.[46] Az osztrák és török elnyomás kettős szorítása között egyensúlyozó birodalom egyaránt küzd a külső hódítók és belső érdekellentétek, vallási és társadalmi megosztottság ellen. A külső nyomás viszont megerősíti a nemzeti identitástudatot, kialakul a nemesi nemzet és haza fogalma.[47] A hatalmi harcok szabdalta Erdélyben a belső széthúzás, árulás és megtorlás káosza a század





5. Kovács Mihály: Menedékhely (Korkép a XVI. századból), 1875. Eger, Dobó István Vármúzeum

folyamán függetlenségi mozgalmak sorát szüli: Bocskai, Bethlen Gábor, a Wesselényi-összeesküvés, Thököly Imre felkelése, végül a Rákóczi-szabadságharc – közvetve valamennyi az 1848-as forradalom és szabadságharc előzményei, és reményt adó, buzdító példaképei egy elkövetkezendő felkelésnek.[48] Az erdélyi fejedelemség időszaka túlságosan is egyértelműen, adott esetben közvetlen buzdító, mintaadóként volt vonatkoztatható mind a forradalmat megelőző, mind a Habsburg-elyomás korszakára. A *Kuruc és labanc* konkrét történeti vagy irodalmi forrása egyelőre még ismeretlen, de a mű kulturális hátterét, jelentésrétegeit a kuruc kor 19. századi értékelése is megvilágítja.



6. Than Mór: Ónodi országgyűlés, 1848. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria

A kuruc kor tudományos feldolgozását épp ellenzéki, osztrákellenes színezete akadályozta. „A kuruc-világ története még nincs megírva: mert a történelem, mint a növény a szabad légből, csak szabad sajtó hatálya alatt virul. Sokat nem szabad, sokat nem merünk, sokat nem akarunk megírni.” – fogalmazza meg 1860-ban egy kortárs a kutatók félelmeit és a hatalom aggályait.[49] A kuruc szabadságküzdelmek korszaka ennek ellenére már a negyvenes években nemzeti szabadságszimbólummá válik, kialakul a Rákóczi-kultusz, felvértézve a fejedelmet és korát a romantikus hőskultusz eszköztárával.[50] 1846-ban adja elő Pesten Hector Berlioz Rákóczi-indulóját, és ugyanebben az évben játssza el Liszt Ferenc pesti diadalútjának betetőzésekként a XV., Rákóczi-rapszódia. A Rákóczi-nóta nyomtatásban először csak 1847-ben jelenik meg,[51] ezt megelőzően a rebellis kuruc énekek csak röpiratokban terjedtek. Arany János, aki 1849-ben a „Bocskai hajdúcsapat” önkéntes katonája, frappánsan fogalmazza meg a kor közgondolkodásában élő kuruc-labanc ellentétet: „Kuruc nevet viselt a jó hazafi, / Labanc volt a hazaáruló kurafi.”[52] Madarász történeti képének ez volt a közönség számára elsődleges, egyértelmű üzenete.

Ha a 19. századi szépirodalom és humán tudományok viszonyát tekintjük a kuruc korhoz, feltűnik Madarász tárgyválasztásának korszerűsége és merészsége. A forradalom előtt a 17. századi Erdély kedvelt színtere romantikus történeti regényíróinknak. Jósika Miklós és Kemény Zsigmond több regényének anyagát is az erdélyi fejedelmek korából meríti.[53] A forradalom alatt pedig fergeteges sikerrel adja elő a Nemzeti Színház Szigligeti Ede II. Rákóczi Ferenc fogsága című darabját. Az abszolutizmus korában a történeti regény és elbeszélés eddig sosem látott reneszánszát éli.[54] Jósika örökös-



nek P. Szathmáry Károly bizonyul, aki 1855 után számos 17. századi erdélyi témájú regényt és színdarabot ír. Legjellemzőbb azonban Jókai Mór működése: a *Forradalmi és csataképek 1848–49-ből* című elbeszéléskötetét követően (1850), ugyanis ő is számos romantikus története színhelyéül a fejedelmek korát választja.[55] bevalótlan a cenzúra megkerülése végett. Az irodalomtörténetírás azonban csak Thaly Kálmán fellépésével, az 1860-as évektől kezdi (kezdheti) meg a kuruc kor gazdag irodalmának közlését, majd az 1880-as évektől tudományos feldolgozását, adatszertű felülvizsgálatát.[56]

A szépirodalom és képzőművészetek számára elsődleges ihlető alapanyagot azonban elsősorban a hiteles történeti források, illetve azok történeti feldolgozásai jelentettek. A forradalom előtt csak kevés, a korszakra vonatkozó forrás került kiadásra. Figyelemre méltó Aranyosi Rákosi Székely Sándor 1845-ben kiadott forrásválogatása,[57] mely a Rákóczi-szabadságharc bukásáig követi nyomon Erdély történetét érzékletes leírásokkal kísérve. Népszerű formában, versbe szedve mutatja be a fejedelmek tevékenységét *Győrke geographiája és históriája Erdélyről* (Kolozsvár 1847). Jelentős előrelépés e téren azonban csak az 1850-es években történik. Ekkor indítja meg Kazinczy Gábor, Kemény Zsigmond és Szilágyi Sándor *Újabb Nemzeti Könyvtár* sorozatát, melynek első köteteként a Rákóczi-kortárs *Cserei Mihály históriája* jelenik meg 1852-ben.[58] Cserei fordulatossá előadásmódja Jókai e korabeli történeti regényeinek is ihletője.

Az események értelmezője, a történettudomány álláspontja a kuruc kor értékelésében hagyományosan elutasító. Az udvarhű, jezsuita történetírás jellemző példája a nemzedékek számára tankönyvként szolgáló *Hármas Kis Tükör*, Losontzi István szerkesztésében.[59] E téren fordulatot Horváth Mihály fellépése jelent, aki a liberális eszmeiség képviselőjeként Erdély 17. századi történetét mint a nemzeti forradalmak, nemzeti és vallási szabadságért vívott harcok időszakát jeleníti meg.[60]

A „kuruc–labanc”-fogalompár ellenzéki jelentése a kortársak számára tehát egyértelmű kellett, hogy legyen. A kép hivatalos, kiállítási címe, az *Életrajz Erdély múltjából* a cenzorok minden igyekezete ellenére is tartalmazott egy újabb „hívószót”, Erdélyt, mely az aktuális politikai események révén is sokatmondó lehetett a közönség számára. Erdély nemcsak a három részre szakadt ország nemzeti függetlenségének mentsvére, hanem a szabadságharc után is a szellemi megújulás legtisztább forrása a kortársak szemében: „Hivatva van ismét egy nagy szellemi hadjáratra kelní a testvérhon felé, hogy azon nemzeti szellemet, melyet oly hűn megóvott keblében, újra felébressze és eláraszsa a társaság fölött” – írja 1857-ben Mocsáry Lajos.[61] Úgy tűnik, Erdély beváltja a hozzá fűzött reményeket. A Kossuth által megszervezett magyarországi ellenállás fő központja Erdély. A székelyföldi mozgalom számos támogatóra talál. A Makk József

és Török János vezette összeesküvést azonban Bíró Mihály vallomása alapján rövid idő alatt felgöngyölítik. 1852 őszén tartóztatják le a mozgalom vezetőit, majd 1854 márciusában Marosvásárhelyen kivégzik Török Jánost, Horváth Károlyt és Gálfi Mihályt.[62] Az osztrákellenes mozgalom elfojtása nem volt kevésbé kíméletlen, mint a Wesselényi-összeesküvés megtorlása. Erdély így a kuruc szellemű ellenállás abszolutizmus kori örökösének bizonyul. Madarász festményének „hivatalos” címe közvetve tehát az 1850-es években vérbe fojtott osztrákellenes összeesküvésére is utal, a testvérharc tragikus mementója.

Madarász 1850–1860-as években készült történeti képeinek vezérmotívuma az árulásnak áldozatul esett összeesküvő szabadsághősök sorsa. Megtört és kiszolgáltatott, magányos és elszigetelt állapotuk a bukott szabadságharc utáni magyarság allegóriája. Thököly István, Frangepán Ferenc, Zrínyi Péter egyaránt a Wesselényi-összeesküvés részesei. Utóbbi elárulja társait, 1671-ben mégis kivégzik. Lelki vívódásának Madarász 1857-ben külön képet szentel (*Zrínyi Péter a börtönben*), mely kapcsolódik a szabadságharcot követő több börtönképhez.[63] Zrínyi Ilona, II. Rákóczi Ferenc anyja, Thököly Imre hitvese is árulás miatt kényszerül Munkács várának feladására. A *Kuruc és labanc* két ellentétes oldalon álló testvér tragikus találkozását eleveníti meg. A sebesült férfi éppúgy családját féltő, kiszolgáltatott menekülő, mint a haldokló apjától elszakított, még szinte gyermek Thököly Imre. Hadserege a bujdosókból verbuválódik, mely a Világos utáni emigránsoknak is reményt ad egy új, győztes felkelés eljövételére. A párhuzam nyilvánvalóvá válik a *Thököly álma* és Kiss Bálint alvó honvédet ábrázoló műve, *A vándor álma* (1851) révén.

A *Kuruc és labanc* közeli párhuzama Kovács Mihály egy, 1875-re datált festménye.[64] Madarász művéhez hasonlóan tárgyának meghatározása ennek is bizonytalan: *Menedékhely*, ill. *Korkép a XVI. századból* az ismert címvariációk. A megörökített jelenet helyszíne, számos szereplője és maga a drámai alapkonfliktus azonban számos egyezést mutat Madarász művével, mely talán rokon irodalmi és/vagy festészeti forrásaiknak köszönhető.

Madarász Viktor első, 1855-ös történeti képe korabeli jelentős sajtóvisszhangja ellenére is a feledés homályába merült. Mindez, az *Életrajz Erdély múltjából* sikere, majd elhallgatása, a kép tárgyának és a korszak történelmi hátterének ismerete nélkül csak nehezen értelmezhető. A mű stíluskritikai elemzése, bécsi és párizsi képi forrásainak kimutatása a további kutatásokra vár. Mindazonáltal a *Kuruc és labanc* előkerülése biztosítja, hogy a mű újra Madarász életműve és az abszolutizmus kori magyar történeti festészet szerves részeként kerüljön elemzésre.

Révész Emese

## JEGYZETEK

1 *Katonáné Madarász Adeline*: Madarász Viktor (1830–1907). In.: Holló Barnabás, Madarász Viktor, Zemplényi Tivadar és Pataky László hátrahagyott műveiből rendezett kiállítás. OMKT Múcsarnok. Budapest 1918, 13; *Madarász Adeline emlékiratai*. Kézirat, 1953 – MTA Művészettörténeti Kutató Intézet, Adattár: MDK-C-I-10./2477-1-21., 34–35; Madarász Adeline levele Lyka Károlyhoz 1958 márciusában – MTA Művészettörténeti Kutató Intézet, Adattár: MDK-C-I-17./948., 1. Mivel a művet *Kuruc és*

*labanc* címen említi maga Madarász Viktor, majd lánya, Madarász Adeline is, a későbbi szakirodalomban ez a címvariáns rögzült.

2 *Katonáné Madarász Adeline* i. m 1918, 13; *Radocsay Dénes*: Madarász Viktor. 1830–1917. Budapest 1941, 9; *Pusztai József*: Madarász Viktor Pécssett. Dunántúli Napló VII. 1955. december 21.

3 Pósa Gusztáv (1825–1900) az 1840-es években főleg arcképeket állít ki Bécsben (L. *Lyka Károly*: A táblabíró világ művésze-



te. Magyar művészet 1800–1850. Budapest 1981<sup>3</sup>, 153, 156) majd 1844-től a Müncheni Képzőművészeti Akadémia hallgatója (Somogyi Miklós: Magyarok a Müncheni Képzőművészeti Akadémián. 1824–1890. Művészet XI. 1912, 179.)

4 *Női tanulmányfej* (1850 – lappang), *Férfi tanulmányfej* (1850 – lappang), *Ónarckép* (1854 – lappang), *Csoboka látképe* (1850 k. – magántulajdonban). Lásd Radocsay i. m. kat. 1., 2., 3., 5.; *Fiú arcképe* (1852 – MNG ltsz.: 54.301.) L. Székely Zoltán: Madarász Viktor. Budapest 1954, 12; *Női arckép* (1855 k. – Debreceni Déri Múzeum, ltsz.: DF 205.8.1)

5 Fleischer Gyula: Magyarok a bécsi Képzőművészeti Akadémián. Budapest 1935, 66: „1853 októberében iratkozott be a festészeti előkészítő szakosztályba, majd a történeti festészeti szakosztály növendéke volt 1855 áprilisáig.” – A festmény szignált jobbra lenn: „Madarász Viktor 1855”, de későbbi gyakorlatától eltérően a készülés helyét itt még nem jelzi.

6 1855. október–november 14. sz., november–december 65. sz., 1856. január–február 92. sz., február–március 78. sz., március–április 10. sz. A kiállítás tényét a vászon hátoldalán található Műegyleti pecsét is igazolja.

7 Említések, rövid méltatások: Vasárnapi Ujság 1855, 320; Pester Lloyd 1855. 231.sz., 3; Hölgyfutár 1856. 92. sz., 373.

8 Buljovszky Gyula: Az állandó képműkiállítás. Családi Lapok 1855. II. 337–338.

9 [Majer] István: Műtárlat. Magyar Sajtó 1855. 84. sz. október 10., 1.

10 D. M. I.: Állandó Műtárlat. Délibáb 1955. 26. sz. december 9., 311.

11 n. n.: Műtárlati Közlemények. Hölgyfutár 1856. 93. sz. április 22., 377.

12 Hírharang. Budapest. Hölgyfutár 1855. 260. sz. november 14., 1037.

13 Az 1855-ben kiállított művek közül a Műegylet Molnár József lojális tartalmú képét, a *Dezső vitéz önfeláldozását* sokszorosítja műlapként. L. Turcsányi Erzsébet: Molnár József. 1821–1899. Budapest 1938, 130, kat. 53.; *Sinkó Katalin* in: Aranyérnek, ezüstkoszorú. Művészkultusz és műpártolás Magyarországon a 19. században. Kiállítási katalógus, szerk. Imre Györgyi. Magyar Nemzeti Galéria, Budapest 1995, 256, kat. II. 3a.11.

14 Sorsolási jegyzéke a pesti műegylet által 1856. évi ápril 17-kén kihúzott műveknek. 10. sz. Mintzér János, Gyöngyös. In.: A Pesti Műegylet Évkönyve 1855-re. Pest 1856, 16.

15 Buljovszky i. m. 337.

16 n. n.: Pesti Műtárlat. Pesti Napló 1855. október 8.

17 Kacziány Ödön: Madarász Viktor. Művészet III. 1904, 250. A szerző értesülésének forrását nem jelöli meg. Elképzelhető, hogy az Madarász Viktor szóbeli közlésén alapul. Mindenesetre a képcenzúra ténye korabeli vagy levéltári forrásokkal nem bizonyítható.

18 Bruckner Győző: Madarász Viktor művészete történeti megvilágításban. A miskolci jogakadémia tanári Almanachja. 1922–23. Pécs 1923, 4; Berzeviczy Albert: Az ötvenes évek képzőművészete. Magyar Művészet I. 1925, 522; Radocsay i. m. 10; Lyka Károly: Nemzeti romantika. Magyar művészet 1850–1867. Budapest 1942<sup>1</sup>, 1982<sup>2</sup>, 101, 105; Székely i. m. 13.

19 A korszak cenzúra-gyakorlatáról: Buzinkay Géza: A magyar irodalom és sajtó irányítása a Bach-korszakban (1849–1960). Magyar Könyvszemle 90. 1974. 3–4. 269–293.

20 Az 1852. évi sajtórendtartásról: Pesti Napló 1852. június 5.

21 Vét a törvény ellen, aki „a trón, a monarchiai kormányformára, a birodalom álladalmi egysége s épsége, a monarchai elvre, a vallásra, a közérkölciségre vagy általában az álladalom s társadalom alapjaira nézve... ellenséges” irányt követ. Uo.

22 1861-ben a Budapesti Képes Újság 5. számát Kossuth arcképe és Budavár 1849. évi ostromát ábrázoló képek miatt foglal-

ja le a hatóság. Tiltakozásképpen Vahot Imre lapját beszünteti. L. Új Idő 1861. 3. sz. 16.

23 Az eljárásra több más példát is hoz: Lyka i. m. 1982, 101.

24 Magyar Nemzeti Galéria. ltsz.: 5244. Július–augusztus 12. sz., augusztus–szeptember 12. sz., szeptember–október 10. sz.; Kacziány Ödön úgy tudja ezúttal Madarász személyesen ment el Prottmann-hoz a kép engedélyeztetése ügyében: Kacziány Ödön: Pesti művészet az ötvenes és hatvanas években. Művészet IX. 1910, 13.

25 Bruckner i. m. 15. (Madarász szóbeli közlése alapján); Székely i. m. 42.

26 Szana Tamás: A magyar művészet századunkban. Budapest 1890, 95.

27 Ezredéves Országos Kiállítás. Képzőművészeti csoport képes tárgymutatója. Budapest 1896, 121.: *Kurucz és labancz* (téves, 1862-es dátummal, melyet átvesz Radocsay i. m. 10.); Ernst Lajos: Madarász Viktor. In.: Madarász Viktor történeti festő művei. Nemzeti Szalon. Budapest 1904, 60.: *Kuruc és labancz*; Kacziány i. m. 250.: *Kuruc és labancz – Két testvér* (téves, 1853-as dátummal; átveszi: Radocsay i. m. 10.); Ernst Lajos: A magyar történeti festészet. Budapest 1910, 54.: *Kuruc és Labancz*; Madarász Adeline i. m. 1918, 13.: *Kuruc és Labancz*; Lyka Károly: Madarász Viktor élete és művei. Művészeti Pantheon II. Budapest é. n. [1922], 8.: *Kuruc és labancz*; Bruckner i. m. 4.: *Kuruc és labancz – Két testvér*; Berzeviczy i. m. 522.: *Kuruc és labancz – Két testvér*. Egyedül Berzeviczy Albert veti fel a korabeli műkritikákban felbukkanó *Életrajz Erdély múltjából* címet; Radocsay i. m. 10.: *Kuruc és labancz – Két testvér*; Madarász Adeline i. m. 1953, 34–35.: *Kurucz és Labancz – Két testvér*; Székely i. m. 12–13.: *Kuruc és labancz – Két testvér*

28 Madarász Viktor levele Lyka Károlyhoz 1899. III. 13.: *Kurucz és labancz*. MTA Művészettörténeti Kutató Intézet, Adattár: MDK-C-I-17/949. Az önéletrajz nyomtatásban megjelent: Lyka i. m. 1922. 3–5.

29 Radocsay Dénes életműkatalógusában a *Kuruc és labancz* 4. szám alatt, 1853-as évszámmal (átvétel Kacziánytól, i. m. 250.), míg 6. szám alatt, 1855-ös évszámmal az *Erdély múltjából* című festmény szerepel. (Forrása: Vasárnapi Újság 1855, 320.) Radocsay i. m. 11, 74.

30 Leánya is csak apja elbeszéléséből ismerte a művet: Madarász Adeline i. m. 1918, 1.; Uő i. m. 1953, 34–35.

31 A leírás feltehetően Madarász Viktor vagy lánya szóbeli közlésén alapult: Ernst i. m. 1910, 54; Idézi: Székely i. m. 12.

32 „Igazán nagyon sajnálom, hogy nem sikerült ezen művét megszereznem e kiállítás részére, dacára annak, hogy tíz éve járok már utána.” Ernst i. m. 1904, 6.

33 Madarász Adeline i. m. 1918, 13.

34 Matits Ferenc: Madarász Victor élete és működése. In.: Madarász Victor (1830–1917) festőművész emlékkiállítása. Nyíregyháza 1997, 5.

35 Újabb kori ismeretek tára. Tudományok és politikai társas élet encyclopediája. Cenzúra címszó. Heckenast, Pest II. kötet. Pest 1852, 114.

36 Számos anekdotával szolgál erre nézve: Szilágyi Sándor: Rajzok a forradalom utáni időkből. Budapest 1876, 139–146.

37 A korszak művészetének összefoglalása: Késérü Katalin: A Képzőművészetek szerepének érzékelése a nemzeti jelleg reprezentálásában. In.: Forradalom után – Kiegyezés előtt. A magyar polgárosodás az abszolutizmus korában. Szerk.: Németh G. Béla. Budapest 1988, 215–234.

38 Németh G. Béla: Az abszolutizmus korának néhány főbb jellemvonása. In.: Forradalom után – Kiegyezés előtt. I. m. 7–40.

39 A történeti tematika vázlatos áttekintését adja: Cennerné Wilhelmb Gizella: A történeti festészet ábrázolási típusai. In.: Művészet Magyarországon 1830–1870. Szerk.: Szabó Júlia, Széphelyi F. György. Kiállítási katalógus. Budapest 1981, I. 47–57.



40 Székely i. m. 7. Madarász János és Tamás működése forrásosan is bizonyítható.

41 Madarász Adeline i. m. 1953; hosszan idézi: Székely i. m. 9–11.

42 Olaj, vászon, 93 x 74 cm, jelezve jobbra lent: Madarász Viktor 1851 – magántulajdonban. A kép mérete feltűnően egyezik a már kiállítása évében, ajándékozás révén, a Magyar Nemzeti Múzeum Nemzeti Képcsarnokába került Kiss Bálint-mű méreteivel (olaj, vászon, 93 x 75 cm – MNG, ltsz.: 54.302). Mivel Madarász neve nem szerepel a Magyar Nemzeti Múzeum másolási naplójában, a kép valószínűleg a litografált változat nyomán készült. L. Zádor Anna: Kiss Bálint. 1802–1868. In: A Magyar Művészettörténeti Munkaközösség Évkönyve 1952. Budapest 1953, 37–38; Csernitzky Mária: Jablonczai Pethes János búcsúja... Kiss Bálint festményének történeti háttere. Művészettörténeti Értesítő XLIII. 1994, 137–143.

43 1879, 1905: Rákóczi lovas arcképe – Radocsay i. m. kat. 76., 132; 1870–1900, 1908, 1913: Rákóczi arcképei – uo. kat. 92., 93., 151., 152, 166; 1905: II. Rákóczi Ferenc bécsújhelyi börtönében a hattyúkat eteti – uo. kat. 129–131.

44 Uo. kat. 78. – 1879

45 Uo. kat. 121., 153., 182. – 1904, 1908

46 Ének a porcióról. In.: A kuruc küzdelmek költészete. II. Rákóczi Ferenc születésének 300. évfordulójára. Szerk.: Varga Imre. Budapest 1977, 380–81.

47 Szűcs Jenő: A nemzet historikuma és a történelemszemlélet nemzeti látószöge. (Hozzászólás egy vitához.) Budapest 1970, 61–74; Nagy László: „Kuruc életünket megállván csináljuk...” Társadalom és hadsereg a XVII. századi kuruc küzdelmekben. Budapest 1983, 213.

48 „...a nemzet emlékezetében a kuruc világ bukásának emléke összeolvadt az 1849-ki bukás emlékével.” Ferenczi Zoltán: A kuruc költészet. Budapest 1879

49 Hornyik János: Kecskemét város története oklevéltárral. IV. Kecskemét 1860–66. 216.

50 A 19. századi Rákóczi-kultuszról: Sztítás Ilona: II. Rákóczi Ferenc a magyar irodalomban. Budapest 1937; Benda Kálmán: A Rákóczi-nóta és a Rákóczi induló reformkori életéről. Irodalomtörténeti Közlemények .. 1953, 1. sz. 77–81.

51 Erdélyi János: Népdalok és mondák. Pest 1847

52 Arany János összes költeményei. Budapest 1955. I. 85. – A szabadságharcban létezett Rákóczi-hadtest is, ebben szolgált pl. Vasvári Pál.

53 Jósika Miklós: Abafi (1836), Az utolsó Báthori (1837), A két Barcsai (1843); Kemény Zsigmond: Gyulai Pál (1847)

54 Az abszolutizmus korának irodalmáról: Szinnyei Ferenc: Az irodalmi élet a Bach-korszakban. Irodalomtörténeti Közlemények 41. 1937, 245–259, 341–353.

55 Erdély aranykora (1851), Török világ Magyarországon (1853), Kétszarvú ember (1852)

56 A kuruckori mondák közlése már a század elején megindul Dugonics András, Kisfaludy Sándor és Mednyánszky Alajos révén. L. Ferenczi Imre: A kuruc kor mondavilága. In.: Néprajz és Nyelvtudomány. Budapest 1969, 31–43. Az irodalomtörténet-írás szempontjából Thaly Kálmán kuruc versgyűjteménye meghatározó: Régi magyar vitézi énekek és elegyes dalok. XVI-ik, XVII-ik és XVIII-ik századbéli eredeti kéziratokból... Pest 1864

57 Aranyosi Rákosi Székely Sándor: Erdélyország történetei hitelen kútfőkből. Kolozsvár 1845

58 Cserei Mihály históriája. Szerk.: Toldy Ferenc. Pest 1852; A sorozat második darabja: Szalárdy János siralmas krónikája. Szerk.: B. Kemény Zsigmond. Pest 1853. A Rákóczi- és Thökölykor további forrásai, a vonatkozó históriák, levelezések és naplók kiadása csak az 1860-as évektől élénkül meg.

59 Sinkovits István: Rákóczi a következő nemzedékek megítélésében. In.: Rákóczi-tanulmányok. A II. Rákóczi Ferenc születésének 300. évfordulója alkalmából rendezett tudományos ülésszak előadásai. Szerk.: Sinkovics István és Gyenis Vilmos. ELTE BTK, Budapest 1987, 120–128.

60 Horváth Mihály: A magyarok története. I–IV. kötet. Pápa 1842–46; Fenyő István: A demokrácia történetirója. In: Uő: Haza és tudomány. A hazai reformkori liberalizmus történetéhez. Budapest 1969, 33–125.

61 Mocsáry Lajos: A magyar társasélet. Pest 1856, 81–82.

62 Lukács Lajos: Magyar függetlenségi és alkotmányos mozgalmak 1849–1867. Budapest 1955

63 Legközelebbi párhuzama Zichy Mihály Fogoly a börtönben című, 1857 körüli festménye (MNG, ltsz.: 53.505).

64 Olaj, vászon, 51 x 74 cm, jelezve az imázsamolyon: Kovács M. Eger, Dobó István Vármúzeum, ltsz. 55.107. Ludányi Gabriella: Kovács Mihály (1818–1892). Budapest 1987, kat. 371. sz., 65. kép







# SZEMLE

## AZ ÉPÍTÉSZETI HISTORIZMUS PROBLÉMÁJA ÉS KUTATÁSÁNAK PROBLÉMÁI

SCHICKEDANZ ALBERT 1846–1915. EZREDÉVI EMLÉKMŰVEK MÚLTNAK ÉS JÖVŐNEK.  
KIÁLLÍTÁS A SZÉPMŰVÉSZETI MÚZEUMBAN 1996. SZEPTEMBER 19-TŐL DECEMBER 31-IG.  
SZERKESZTETTE GÁBOR ESZTER, VERŐ MÁRIA. BUDAPEST, 1996. 456 OLDAL

Schickedanz Albertnek, a Szépművészeti Múzeum tervezőjének életmű-kiállításáról már röviden beszámolt Lővei Pál a millicentenáriumi kiállításokat ismertető részletes áttekintésében,[1] említést téve „a monografikus bemutatón kivételében is világszínvonalú katalógusáról” is.[2]

Ebben a katalógusban Gábor Eszter közel hét ív terjedelmű Schickedanz-tanulmánya nemcsak egy kitűnő kiállítás kitűnő bevezető írása, hanem egy finom ízlésű, koncepciózus, mindig nagy műgonddal és elmélyüléssel dolgozó építész életének és működésének odaadó tárgyszeretettel, hozzá méltó elmélyüléssel megírt, rendkívül alapos monográfiája. Hogy monográfiáról beszélünk, az nem túlzás, mert ha a szabályos monográfia néhány, részben külsődleges, kelléke esetleg – mint például a távrolról sem mindig megtalálható, de igen hasznos adattár – a katalógushoz kötöttség következtében hiányzik is; vagy az egyes művek mégoly kimerítő tárgyalásának is olykor korlátot szabott az a szempont, hogy a katalógus-részben szereplő ismertetésekkel indokolatlan átfedés ne legyen – a monográfiának semmilyen lényeges eleme nem hiányzik. Ugyanakkor az a körülmény, hogy a tanulmány katalógussal szimbiózisban jelent meg, az egyes emlékeknek olyan részletes ismertetését és illusztrálását tette az olvasó számára hozzáférhetővé, ami a szokványos monográfia esetében nem lett volna lehetséges. Mindehhez csatlakozik Hessky Orsolya és Zlinszkykné Sternegg Mária értő tanulmánya Schickedanz festészetéről, illetve bútorterveiről. Verő Máriától származik a sokoldalú építész által tervezett (részben készített) díszművek leírása, valamint néhány egyéb katalógustétel Lengyel László és Vadas Ferenc tollából.

Az így kiteljesedő monografikus művel kapcsolatban érdemes felidézni, hogy az 1956-os impresszummal 1957 tavaszán megjelent Ybl-monográfia[3] megírását követően negyven esztendőnek kellett eltelnie, míg újabb monográfia jelent meg historizáló építészetünk mestereinek egyikéről, Szkalnitzky Antaltól.[4] Ezzel szinte egy időben, mindössze másfél évvel később látott napvilágot ez a munka, jelezve azt a nagy változást, ami a historizmuskutatás terén immár tapasztalható. Az elmúlt csaknem fél évszázad alatt született ugyan egy-két kisebb lélegzetű, folyóiratok, évkönyvek hasábjain, esetleg önállóan megjelenő ilyen jellegű írás, például Petschacher Gusztávról,[5] Weber Antaltól,[6] Feszty Adolfról,[7] az esztergomi kismester Prokopp Jánosról,[8] kézirat formában Hauszmann Alajosról[9] – de a teljességre törekvő nagymonográfiák célkitűzését az említett két mű vállalta és teljesítette hosszú idő óta először. Így hézagpótlóak, úttörő jellegűek, a historizmuskutatás nemzetközi előrehaladottságára gondolva a hazai elmaradás felszámolásához hozzájáruló vállalkozást jelentenek.

A historizmuskutatás fontosságának bizonygatása, jelentőségének hangsúlyozása ma már nem szükséges. Inkább az azzal való számot vetés, hogy a historizmusnak a művészettörténet számára viszonylag új feldolgozandó korszaka rengeteg feltáró munkát igényel, a művek lehető teljességének és mindannak felszínre hozását, megismerését, ami ezzel összefügg. Nemcsak azért jelent ez sok munkát, mert még az út kezdetén vagyunk, hanem azért is, mert volumenében – hazánkban csakúgy, mint világszerte – minden megelőzőnél nagyobb emléktárral állunk szemben. Ezt a feladatot csak sok kutató, kutatók generációinak hosszadalmas, szívós, kitartó feldolgozó munkálkodása tudja elvégezni. Ennek része, e célkitűzés szolgálatában áll, ekként értékelendő a historizmus korai szakaszában úttörő szerepet játszó, rövid életű mester, Szkalnitzky Antal munkásságának mintaszerű feldolgozása csakúgy, mint a historizmus érett és késői szakaszában kibontakozó, inkább elmélyülő, mint újító hajlamú Schickedanz életművének szintúgy példaeértékű feltárása és bemutatása. Ugyanakkor az, ami ebből kibontakozik, jócskán túlmutat egyetlen ember, illetve alkotásai számbavételén, értelmezésén. Midőn a szerző építészetének működését bemutatja, fényt vet a hazai historizmus egészére is, legalábbis oly mértékben, amennyire ez egyetlen mester munkásságán keresztül lehetséges. Egyben minden, ami ennek során napvilágra kerül, ismertté válik, tisztázódik, nemcsak önmagáért beszél, hanem viszonyítási alapot is jelent mindannak számára, amit már ismerünk, s amelyek így önmagukban is, a nagy egész számára is világosabbá, artikuláltabbá, helyesebben értelmezhetővé válnak.

Gábor Eszter feladatát imponáló alapossággal, lelkiismeretes, messzemenő kutatásra alapozva oldotta meg, így nem egyszerűen az eddig itt-ott napvilágot látott ismeretek összefoglalását tartjuk kezünkben, hanem mindennek kritikusan utánajáró, forráskutatáson alapuló eredeti művet. És ha beszélünk e kutatás, feltárás és feldolgozás szakszerűségéről, alaposságáról, igényességéről, arról, hogy rengeteg munkával, szorgalommal készült – említenünk kell azt is, hogy mindez anélkül történt, hogy a távlatok, a nagy összefüggések elsikkadtak volna. Ezt nyilván az is elősegítette, hogy a szerző párhuzamosan ugyanilyen alapossággal foglalkozott számos, Schickedanzon kívül eső, egyéb építészettörténeti problémával.

Elismeréssel kell megemlíteni, hogy a műszaki alapképzettségű szerzőknek is dicséretére való tájékozottsággal, szabatos szó- és fogalomhasználattal megírt munka nemcsak a feltárt adatok gazdagságával tűnik ki, hanem azzal a tapintattal és visszafogottsággal is, amellyel alkalmilag felmerülő kényes vagy problematikus tényállásokat kezel (például Szabóky Adolf sírem-



lékének ügye, 91. oldal). Mindig törekszik – nemcsak ilyen esetekben, máskor is – minden oldalt, lehetőséget figyelembe venni, érvényre juttatni; és ahol tárgyilag nem lehetséges másképpen, nyitva hagyja a megoldást, nem erőltet prekonceptiókat, jó és rossz elfogultságokat.

Ami a historizmus egészét illeti, az abban alkotók munkásságát felidézve a mindenkori szerző nemcsak azokkal a problémákkal és feladatokkal találja magát szembe, melyekkel minden monografikus művészettörténeti kutatásnak meg kell birkóznia. Nemcsak az életpálya és a művek történeti adatainak, összefüggéseinek feltárása, a műveknek és alkotóknak az egyműhöz, tehát a kortársihoz viszonyított értékelése a feladata. Mögöttük ott húzódik a mind ez ideig kielégítően meg nem választott kérdés, a historizmus értékelésének és értelmezésének kérdése. Vagyis, hogy művészet-e egyáltalán és mennyiben az állítólag minden alkotói invenció, eredetiség nélküli, lélektelenül másoló, önkényesen válogató, a stílusnak csupán elvét majmoló, de nem lényegét megvalósító „stílus” – ahogyan ezt még nem olyan régen is, és szinte általánosan vallották. Sőt, miként a bécsi historizmuskiállítás katalógusának egyik tanulmánya megállapítja: ez a szkepszis, tanácstalanság napjainkig eleven.[10]

A pozitív kutatás számára e kérdés nyomasztó súlya természetesen fokozatosan csökken, mert egyre növekvő spontán érdeklődés nyilvánul meg e korszak iránt. Az elméleti tájékozódás számára azonban még nem szűnik meg a kérdés, legfeljebb egyre sürgetőbb lesz megválaszolása. S a művészettörténet számára végül is az egyik ugyanolyan fontos, mint a másik, a kettő együtt teszi ki az egészet. Azon természetesen nem kell csodálkoznunk, hogy az értékelést feltételező építészettörténeti feldolgozást nem előzi meg az értékproblémát megoldó tisztázás. A kettő mindig, minden korban kéz a kézben, párhuzamosan halad, másképpen nem is lehetséges. S miközben mindkettő lépésről lépésre megy előre, eredményeikkel egymást megtermékenyítik.

Helyénvalónak látszik tehát, ha egy ilyen alkalomból, mint a jelenlegi, pillantást vetünk az építészeti historizmus problémájának elméleti kérdéseire is.[11]

A 19. század historizmusának bizonyára több gyökere volt, s minél közelebből vizsgáljuk, annál több motívumot veszünk észre, annál árnyaltabb kép tárul elénk. Ha azonban a bizonyos távolságból már egységesnek mutató jelenség számára egységes magyarázatot keresünk, azt – úgy gondoljuk – az *absztrakttá válás* folyamatában találjuk meg.

Ez a folyamat már a reneszánszban megindult, de csak korszakunkra vált általános jellegűvé. A lét közvetlen vagy viszonylag közvetlen megragadása, közvetlenségének, konkrétságának élménye fokozatosan háttérbe szorul. A lényeg megragadó képek helyébe a formula, a szintetikus látás helyébe az analitikus, a fogalmi, az egyoldalúan tudatos lép. Amilyen közvetítő, az egyedit figyelmen kívül hagyó megragadó apparátus az absztrakció a gondolkodás számára, ugyanilyen közvetítő, sematizáló a cselekvés számára az absztrakcióval egy töről fakadó technika. A gépi folyamat ugyanolyan jellegű, mint a fogalmi gondolkodás. Mindkettő azzal válik úrrá a dolgok felett, hogy az egyeshez fűződő speciális viszonyból kilépve, valamennyit helyettesítő jegy alá foglalja, s így mesterséges rendet teremt, melybe – nagyjából – minden beleillik.

Kétségtelen, az absztrakt elem minden kultúrában megvan, bármily szerény mértékben is. Ez a mérték azonban évezredekig nem lépett át egy bizonyos, köze-

lebről nem definiálható határt, melyen belül a lét konkrétségének élménye nem rendült meg, illetve az ember az aktuális absztraktsággal mindenkor elegendő ellensúlyozó tényezőt tudott – nem utolsósorban a változások rendkívüli lassúsága következtében – szembehelyezni, önmagában kidolgozni. Az újkori, úgy is mondhatnánk modern, fogalmi-matematikai gondolkodás és technika megjelenésével azonban ez a vonás egykettőre túlsúlyba került. Mértékadó módon meghatározta a világhoz való viszonyunkat, magatartásunkat, létünket.

Nem arról van szó, hogy akár a fogalmi absztrakció, akár a technika önmagában negatív volna, rossz lenne. Fogalmi absztrakció nélkül megrekednénk az érzéki észlelés szintjén, s magasabb rendű, átfogó ismerethez nem jutnánk. A technika az emberi cselekvés hatékonyságát és körét ágítja, s így önmegvalósításunk alapvető feladatának eszköze. Hogy mind a kettő átokká is válhat, rosszra is fordulhat, tudjuk. Ez azonban nem az absztrakcióból, illetve a technikából mint olyanból ered, hanem az emberből, akiben ezek ilyené válhatnak, illetve aki velük szemben egyensúlyát elveszíteni képes. E folyamatoknak az emberben ugyanis nem felel meg automatikus biztosító folyamat.

Azt is világosan kell látnunk, nem az a lényeges, hogy a tudomány és annak elvont fogalmisága, továbbá a technika növekszik, hanem az, hogy az ezeket hordozó absztrakt mentalitás válik általánossá. Az absztrakcióra való törekvés és az abban való élés – már amennyire ez egyáltalán lehetséges – öntudatlan törekvés tárgya, meg nem fogalmazott belső eszmény lesz.

Mi következik mindebből a historizmusra nézve?

A művészet konkrétum, s a konkrétumban való létezés képességének megszűnése, illetve megfogyatkozása a művészet számára végzetes. Bármennyire uralkodó tendencia is az absztrakcióban való élésre irányuló törekvés, mivel a művészet szükségére – ha bármily szerény mértékben is, de – az emberhez úgyszólván egzisztenciálisan hozzátartozik, emberként való megmaradásáról történő lemondás nélkül a művészetről aligha mondhat le. Kivált ha olyan ősi, az emberi léthez oly elválaszthatatlanul hozzánőtt tevékenységhez kapcsolódik, mint az építés. Ezt azonban az e korban alapvető lelki irányulást követve nem képes megvalósítani, mert annak útján művészet nem születhet, az általános absztrakt habitus a művészetbe azonmód nem vihető át, művészetté nem lényegíthető át. Ha mégis művészetté akar lenni, következtlenül kényyszerül válni, s több-kevesebb konkrétumot kénytelen fölvenni magába. Ennek mennyiségét és jellegét azonban nem saját világának belső törvénye szabályozza, hanem külső tényezők esetlegessége. Innen ered az a belső eklektika, mely annyira problematikus és sokkal fontosabb a külső motívumok sokféleségénél, és ami megnehezíti, hogy meglássuk, ami mindezek mögött mégis valóságos és értékes.

A konkrétum felvétele, mivel saját magából meríteni nem tudja, a historizálás útján történik, a régi stílusok konkrétságának elemét használva fel. Bizonyára fölösleges mondanunk, hogy a „konkrétség eleme” nem dologi módon értendő, nem például az alaktani elemekkel való valamilyen közvetlen azonosítás formájában. A gesztus maga viszont, amiről szó van, ugyanakkor és alapvetően absztrakt természetű, kivált ha meggondoljuk, hogy egyszerre több stílus tetszés szerinti felújításáról van szó.

Itt felmerül a kérdés, miért nyúltak vissza e cél érdekében egyszerre több stílushoz. Pontosan azért, mert



nem arról volt szó, hogy művészi tehetetlenség következtében kellett máshoz fordulniuk megtermékenyülés érdekében. Hiszen erre nyilván ugyanúgy alkalmas lett volna egyetlen, bármilyen módon kiválasztott vagy adódó stílus. De nem a művészi alkotásra való képesség, hanem a konkrétumban való létezés képessége fogyatkozott meg. Éppen ezt bizonyítja az, hogy nem egy, hanem elvben valamennyi stílushoz fordultak. A konkrétság elemének ösztönös kereséséről volt szó, ez pedig nem egyik vagy másik stílus sajátja volt, hanem a kultúra, művészet, építészet addigi teljes történetéé, s mikor erre törekedtek, akkor az építészetnek e szempontból differenciálatlan teljes világával találták magukat szembe. Ez volt a szubjektuma annak, amire szükségük volt, nem az egyes stílusok mint olyanok, melyekkel legmélyebb indíttatásuknak megfelelően mint a konkrétum hordozóival s nem mint különfelelések képviselőivel álltak szemben.

Ugyanakkor a tetszés szerinti régít az eredeti, létrehozó és éltető kontextusból kiragadni: absztrakció. Az ugyancsak tetszés szerinti másolás, illetve ismétlés lehetőségének hite, elve: technikai elv, s mint ilyen absztrakció. Ugyanígy technikai-absztrakt az a meggyőződés, hogy minden megcsinálható, mesterségesen előállítható. Eklatáns korai megnyilatkozása ennek a műromkésítés abszurduma. Említhetnénk még ugyanennek jeleként a műemlékrestaurálás purizmusát, az irodalmi ihletésű építészeti stílusválasztást és még számos egyebet is, de a jelenségnek – a téma kimerítésének igénye nélküli – érzékeltetéséhez ennyi is elég. Ennyiből is láthatjuk, hogy a historizálás, a „Stilarchitektur” egyszerre szerves következménye az absztrakttá válásnak és kísérlet a tőle, illetve a következményeitől való szabadulásra.

A historizáló magatartásban tehát ugyanazt a lelkiületet látjuk munkálkodni, mint a század növekvő technizmusában, funkcionalizmusában vagy úgynevezett mérnököpítészetében, mely utóbbi hosszú ideig látszólag teljesen a másiktól függetlenül folytatta útját. Kettőjük későbbi harca így – legalábbis jórészt – sokkal inkább testvérháború, mint idegen szférák egymást nem tűrő összeütközése volt. Ugyanez a szellem törekedett megnyilatkozásra a maga módján a historizmus művészetében – általában megvalósítóinak tudatos szándékától függetlenül –, mint a kor műszaki létesítményeiben, hogy az élet egyéb területeit most ne is említsük. Mivel, mint szó volt róla, a művészet szüksége az emberhez szinte egzisztenciálisan hozzátartozik, bármi legyen is a 19. századi historizmus számos aspektusának megítélése, annak talpalatnyi földjén meg kell lelnünk és fel kell ismernünk az őt hordozó korszakos világnézet művészi formává való lényegülését s annak mibenlétét. Ennek felismerésében rejlik a 19. századi *historizmus problémájának*, e probléma megoldásának kulcsa.

Hogy ez pontosan miben áll és hogyan alakult, ma még – sok tanulmány, vizsgálat, komoly szándékú előmunkálat ellenére is – úgy látszik, nem tisztázott, nem világos. Az valószínű, hogy nem a külső, az alakítani

formakincs (gyakran sok variációt mutató) folyton változó díszítményköntöse lesz a döntő, hanem a mögötte meghúzódó, kevésbé árulkodó szellemi struktúra, miként a romantika korának építészeti áramlatainál is.

Megjegyzendő, hogy mindezzel nem áll ellentétben a historizmus problémájának *ideológiai*, azaz az eddig leggyakoribb magyarázata. Nevezetesen az, hogy a stílusválasztás („az építettőhöz illő stílus” és „a rendeltetéshez illő stílus”) ideológiai megfontolásból vagy nem tudatos ideológiai törekvésekből eredt. Az ezeken alapuló megállapítások jelentős mértékben helytállóak és szem előtt tartásuk a konkrét történeti kép megrajzolásánál elengedhetetlen. De az ily módon érvényesülő ideológiai mozzanat nem az egyetlen, s ami a legfontosabb – mint láthattuk – nem a lényegre, nem a belső művészi formára vonatkozik. Csak azért vált lehetségessé az ideológiai mozzanat stílusválogatásban való megnyilvánulása, mert létrejött az az állapot, amit az elmondottakban láttunk. Mutatis mutandis ugyanez érvényes a 19. századi stílusok *modusok*ként való értelmezésére.[12]

Még sok mindent lehetne mondani, de az túlmenne azon szerény célkitűzésünkön, hogy a historizmus-kutatás kettős feladatára rávilágítsunk. Annyit azonban tudnunk kell, hogy a historizmus keletkezésének, kialakulásának monokauzális megoldása nem lehetséges. Különösen nem, minél közelebb kerülünk az egyedi jelenség, a történetileg lett, megismételhetetlen egyszeri korszak, alkotói *œuvre* vagy mű magyarázatához, a történeti valóság megjelenítéséhez.

Gábor Eszter ez utóbbira vállalkozott, és biztosak vagyunk benne, hogy írása a historizmuskutatás kettős-egy célkitűzésében termékeny szerepét betölti, amikor az önmagában is nagyon fontos, volumenében – ezt ne felejtjük el – az oroszlanrész kitévő kutatásban ismeretlen területeket hódít meg. Munkája így – mint említettük – újabb jelentős lépés az építészeti historizmus feltárásában és feldolgozásában. S mindez olyan, a biztató változásról tanúskodó szerencsés pillanatban, midőn egyidejűleg négy historizmus-kiállítás tartotta nyitva kapuit. A Szépművészeti Múzeum Schickedanz-kiállítása mellett látható volt a historizmus és eklektika bútorkiállítása,[13] a Magyar Tudományos Akadémia palotájának pályázati terveit[14] és a nagy bécsi historizmuskiállítás.[15]

Végül ez a kiállítás és katalógus biznysága annak, amit egyébként eddig is tudtunk, hogy szerzője a hazai historizmuskutatás egyik legjelentősebb művelője. Kíváncsi, hogy munkássága a tudomány gyarapodására így folytatódjék, színvonala pedig legyen serkentés és mérce a historizmuskutatás lassú, de örömdetesen tapasztalható kibontakozásában.

Komárik Dénes

#### JEGYZETEK

1 Lővei Pál: Jubileum itt és ott. Magyarország–Ausztria 1100:1000. BUKSZ 9. 1997, 1. sz. 59–75.  
2 Uo. 73.

3 Ybl Ervin: Ybl Miklós. Budapest 1956. Sok hasznos kiegészítést és újabb eredményt közöl az 1991-es Ybl-kiállítás katalógusa: Ybl Miklós építész 1814–1891. A Hild-Ybl Alapítvány kiállí-



tása a Budapesti Történeti Múzeumban 1991 december–1992 március. Szerk. *Farbaky Péter–Kemény Mária*. Budapest 1991

4 *Sisa József*: Szkalnitzky Antal. Egy építész a kiegyezés korabeli Magyarországon. Budapest 1994

5 *Ybl Ervin*: Petschacher Gusztáv építészete. In: Magyar Művészettörténeti Munkaközösség Évkönyve, 1952. Budapest 1953, 177–192.

6 *Ybl Ervin*: Weber Antal. Építés- és Közlekedéstudományi Közlemények I. 1957, 3–4. sz. 417–442.

7 *Széna Árpád*: Feszty Adolf élete és pályája. Budapest 1993

8 *Prokopp Gyula*: Prokopp János. Építés- Építészettudomány XIII. 1981, 1–2. sz. 137–157.; *Dr. Prokopp Mária*: Prokopp János 1825–1895. Esztergom megye és város első mérnöke. Esztergom 1994

9 *Ybl Ervintől*, az 1950-es évek elején. Az MTA Művészettörténet Kutató Intézetének gyűjteményében.

10 *Hermann Fillitz*: Der Traum vom Glück. Das Phänomen des europäischen Historismus. In: Der Traum vom Glück. Die Kunst des Historismus in Europa. Band I. Beiträge. Wien 1996, 15.

11 A hazai historizmus átfogóan a Zádor Anna által szerkesztett tanulmánykötet foglalkozott először, benne két, kifejezetten elméleti írással is. *Zádor Anna* (szerk.): A historizmus művészete Magyarországon. Művészettörténeti tanulmányok. Budapest 1993

12 Minderről részletesebben, bár vázlatosan: *Komárik Dénes*: A historizmus problémája. *Ars Hungarica* XX. 1992, 1. sz. 59–65.

13 Az európai iparművészet stíluskorszakai. Historizmus és eklektika. Kiállítás az Iparművészet Múzeum gyűjteményéből. Katalógus 1–2. köt. Szerk. *Vadas József*, *Vadászi Erzsébet*. Budapest 1992

14 A Magyar Tudományos Akadémia palotájának pályázati tervei, 1861. Kiállítás a Magyar Tudományos Akadémia Művészeti Gyűjteményében, 1996. november–1997. március. Katalógus és források. Szerk. *Szabó Júlia*. Budapest 1996

15 Der Traum vom Glück. Die Kunst des Historismus in Europa. Künstlerhaus Wien, Akademie der Bildenden Künste in Wien. 13. September 1996–6. Jänner 1997. Band 1–2, Beiträge und Katalog., Hrsg. *Hermann Fillitz*, red. *Werner Telesko*. Wien 1996

## A RÉGI KÉPTÁR – MÁSKÉNT

A Szépművészeti Múzeum épületének felújítása elérte a Régi Képtár állandó kiállításának területét, ezért a városligeti szárnyat 1997 novemberétől el kellett hagyni. A következő 6–8 évben az eddigi terület fele áll csak rendelkezésünkre, ami megfelel a gyűjtemény 1906-os felállításának, amikor még a magyar festők műveinek is ez a múzeum adott otthont. A Magyar Nemzeti Galéria 1957-es megalapításával a hazai művészek külön múzeumot kaptak, s a Hősök terén álló múzeumépület teljes első emeleti galériáját a külföldi mesterek képei foglalták el. Akkor rendezte meg itt *Pigler Andor* az európai festészet hat évszázadát bemutató állandó kiállítását, mely a legutóbbi időkig szinte változatlanul állt, és nemzedékek ízlésére volt döntő hatással. Ez a nemzetközi viszonylatban is párját ritkítóan harmonikus, gyönyörködtető és instruktív rendezés nem tűrte a változtatást: bárhol nyúltunk hozzá, hogy egy-két új szerzeménnyel gazdagítsuk, éreznünk kellett, hogy egysúlyba megbilten. Komolyabb bővítésére csak 1996 tavaszán került sor, amikor a spanyol gyűjteményrész a korábbi területéhez további két nagy termet, a 17. századi flamand pedig hat kabinetet kapott. [1] A 19. századi festmények ugyanis ekkor már több éve a földszinti nagy csarnokokban kialakított új állandó kiállításon nyertek méltó elhelyezést. [2]

A *pigleri* kiállításban összesen 629 festmény szerepelt, a kibővítés után pedig 722 kép volt látható. Lényegében ezt az anyagot kellett most fele akkora területen összehoznunk, mert a múzeum a renoválás idejére is vállalta a „zavartalan működést”, az pedig jelentősen megcsökkentette a Régi Képtárral nem képzelhető el, másrészt a képek raktározása ugyanúgy problémát jelentene. A megoldás tehát csakis a sűrítés, a két-, helyenként háromsoros akasztás lehetett. Ez a kényszer azonban – minden nehézségével együtt – óriási lehetőséget is jelentett számunkra. Jóllehet csak átmeneti időre, mégis egy *komplett állandó kiállítást* alakíthattunk ki, tekintetbe véve a gyűjtemény teljes állagát (mely lassan közelít a 3000

darabhoz), az utóbbi évek tudományos eredményeit, s nem utolsósorban az ízlés változását. A kötöttségek azonban ennél is számosabbak voltak.

A feladat természetéből következően az európai festészet történetét minél teljesebben reprezentáló, földrajzi megoszlás szerinti és kronologikus rendet követő bemutatásra törekedtünk. Ugyanakkor a gyűjtemény arányait kevésbé tudtuk követni, s bár a kiállított művek számát sikerült 733-ra emelni, még az etalonnak számító *Pigler-féle* rendezésből is raktárba került néhány darab.

A budapesti gyűjtemény jól ismert remekművei, *Raffaello*, *Correggio*, *El Greco*, *Zurbaran*, *Goya*, *Dürer*, *Cranach*, *Bruegel*, *Van Dyck*, *Poussin*, *Claude Lorrain* és a többiek híres festményei természetesen maradtak. Csupán helyük, és sok esetben az összefüggésük változott meg, amelyben bemutatjuk őket.

Az egyes iskolák által elfoglalható területet arányosan próbáltuk csökkenteni: a spanyol képek a korábbi 4 terem helyett most háromban tömörülnek, az itáliai iskolák kiterjedése 8 teremről és 5 kabinetről 6 teremre szűkült, a német 4 terem és egy kabinet helyett két teremre, a flamand 3 terme és 3 kabinete 2 teremre és 2 kabinetre, a holland 2 terme és 8 kabinete egy teremre és 4 kabinetre szorult össze. Az angol terem anyaga egy külön kabinetben van felakasztva, a francia képek legjavát viszont az itáliai barokk festészetbe foglalva helyeztük el a *Sei-*, illetve *Settecento* termekben. A „megszokott helyén” csak a spanyol gyűjteményrész maradt, vele párhuzamosan indul a második folyosói ajtótól az olasz, s a harmadik ajtótól a németalföldi termek sora, időrendben természetesen, hogy aztán bent a barokknál összetalálkozzanak, esetenként keveredjenek is az északi és déli mesterek művei.

Ezt a felosztást sok fejtörés és vita előzte meg, és bizonyára vannak támadható pontjai, illetve bizonyára el lehetett volna osztani máshogyan is a rendelkezésre álló területet, máshová helyezni a hangsúlyokat. Talán érthető, ha esetemben – harminc év kiállításrendezési gyakor-



lat után – a koncepció kiérlelődését személyes ízlésem is befolyásolta. A döntés emellett a „változat” mellett Mojzer Miklós főigazgató részéről inkább praktikus volt, mint elvi: az összkép kialakításáért egy embernek kellett vállalni a felelősséget. Egyes termeket azonban az adott periódus specialistái terveztek meg, így az olasz reneszánsz és manierizmus emlékeit bemutató három termet Tátrai Vilmos, a Sei- és Settecento termeket Szigethi Ágnes. A kivitelezés során pedig az osztály minden résztvevő munkatársa hozzászólt, alakított, javított az első elképzeléseken, így Balogh Ilona, Gosztola Annamária, Dobos Zsuzsa, Turok Margit és Németh István munkája, Nyerges Éva és Barkóczi István megjegyzései is hozzájárultak a végső állapot kialakításához. Az „új” Régi Képtár 1998. március 19-én nyílt meg a szakma és a nagyközönség számára.

Ami most már konkrétan a kiállított festményeket illeti, először is az *újdivságokról* kell szólni. A Szépművészeti Múzeum rendszeres látogatói az utóbbi 8–10 évben megszokhatták, hogy időről időre új és még újabb képek szerepeltek az emeleti termekben, többé-kevésbé illeszkedve a környezethez. Ezek a „pótlások” a rendszeressé vált külföldi kölcsönzések (esetenként komplett kiállítások anyagának) helyettesítése ürügyén a Képtár új szerzeményeit, újonnan restaurált, vagy csak hely szűke miatt korábban raktárban tartott elsőrangú darabjait „lopták be” az állandó kiállításba. Egy-két időszak kiállítást is rendezhettünk azzal a céllal, hogy gyarapodásunkat – valamilyen szakmai kontextusban – bemutassuk.[3] Nem tartogattunk tehát a mostani alkalomra, vagyis a tömörített kiállításon való első fellépésre *szándékosan* semmit. Mégis úgy alakult, hogy közel 30 olyan festmény került a falakra, melyeket most láthat először a budapesti közönség! Elsősorban a legújabbban, javarészt szponzori támogatással vásárolt darabokra utalnék, úgymint egy 16. századi flamand *Szent Jeromos*-ábrázolásra, két gótikus oltártáblára egy spanyol retablóból (1. kép), egy 17. századi spanyol festő átszellemült *Szent Ferenc*-képére, az észak-németalföldi Jan van Horst 1569-ből származó *Piaci jelenet*ére, valamint egy eddig itthon még be nem mutatott zsánerképre az ifjabb Pieter Breughel műhelyéből. Természetesen ennél sokkal több az elmúlt 5–10 év folyamán „észrevétlenül” az állandó kiállításba integrált új szerzemény, köztük olyan jelentős művek, mint a flamand reneszánsz *Keresztvitel* a Frankfurti Ecce Homo mesterétől, Pieter Lastman *Krisztus feltámadása*, az ún. Portillo mester, Pedro Berruguete egyik követője által festett *Szent Gergely miséje*, Piombo 1540-ben Spanyolországba került *Pietájának* egy cuencai festőtől származó változata, az itáliai barokkban Paolo Domenico Finoglia *Angyali Üdvözlete*, Artemisia Gentileschi *Jáhel és Siserája*, Francesco Rustici *Judithja*, vagy a németek között Georg Flegel, Johann Heinrich Schönfeld egy-egy kis remekműve és Friedrich Heinrich Füger reprezentatív *Mária Ludovika császárnő-képmása*.[4]

Az eddig ismeretlen képek egy kisebb csoportja a *friss restaurálásnak* köszönhetően lépett elő állandó kiállítási darabbá. Kiemelendő a Rembrandt előtti periódus amszterdami portréfestészetének két pompás példánya, Nicolas Elias. Pickenoy *Női és Férfiképmása*, melyek eddig még időszak kiállításon sem szerepeltek rossz állapotok miatt (2–3. kép). Hasonlóképpen először kerül a közönség elé Pier Francesco Foschi *Szent családja*. De megújultan látható a Breughel-műhely korábban csak



1. Pedro Garcia de Benavarre: Szent Pál és Szent Péter, 15. sz. második fele. Budapest, Szépművészeti Múzeum, ltsz. 97.6–7

alkalmanként elővett *Falusi búcsúja* is, melyet a kutatás jelenleg Pieter Baltensnek tulajdonít.[5]

Végül nem csekély számban hoztunk fel a raktárból az új elrendezés kívánta „párdarabokat” és más „bővítményeket”, egyes megszokott példányokat viszont esetleg kicseréltünk méretben, témában, stílusban jobban beilleszkedő képekre.

Igazi újdonsága ennek a rendezésnek mégis inkább *esztétikai összhatásában* van. Az utóbbi két évtized a régi festészeti kiállítások rendezésében világszerte a klasszikus galériák stílusának reneszánszát hozta. Megrendült az a közel ötven évig érvényesnek tartott tétel, mely szerint egy műalkotás minél semlegesebb térben, többnyire fehér falon, „levegősen” elhelyezve fejtheti ki igazán hatását. A szakirodalom ennek szélsőséges példaként említi a genovai Palazzo Bianco 1951-es átalakítását, ahol a lecsupaszított környezetben, keret nélkül felaggatott régi festmények igencsak anakronisztikusan hathattak. Napjainkban a purista szemlélet fokozatosan kiszorítja a gazdagabb, színesebb és változatosabb látvány iránti igény, ami egyben bizonyos hagyományok újraélesztését eredményezi. Hogy mennyiben tulajdonítható ez az általános „gazdagodás” hatásának, talán pusztán „nosztalgizálás”, vagy törvényszerű ízlésváltozás-e a történelem körforgása, a tagadás tagadása és hasonló filozofikus magyarázatok





2. Nicolaes Eliasz. Pickenoy (Amszterdam 1591 k.–Amszterdam 1653/56): Férfiképmás. Budapest, Szépművészeti Múzeum, ltsz. 219



3. Nicolaes Eliasz. Pickenoy: Női képmás. Budapest, Szépművészeti Múzeum, ltsz. 214

szerint, annak taglalása messzire vezetne. Tény azonban, hogy egymás után nyíltak meg a legnagyobb múzeumok, köztük a párizsi Louvre és a drezdai Képtár újrendezett galériái, színes, kárpittal bevont falaikon sűrűn, több sorban akasztott festményekkel. Miután bármely műtárgy hatását feltétlenül befolyásolja az a milieu, amelyben megjelenik, arra kell törekedni, hogy az adott darabhoz illő, vele harmonizáló környezetet teremtsünk. Schickedanz kitűnő múzeum-épületének első emeleti termei és kabinetjei ennek jegyében alakítottak ki annak idején a Képtár számára. S ha az eredeti állapotot most nem is volt cél rekonstruálni (ezt teszi majd a renoválás), az ambiente a színes falakkal és a dekoratívan zsúfolt elrendezéssel a századelő Régi Képtárát idézi.

Az építészeti adottságokhoz igazodva fokozottan kellett ügyelni a szimmetria betartására, a tengelyek, az „átlások” kihasználására, az egyenletes ritmus, a harmónia megőrzésére.

A látvány kialakításának külsődleges eszközeinél is még sokkal fontosabb egy ilyen sűrített szisztémában a képek egymásra-hatásának figyelembevétele. A képek új elhelyezése attól nem raktározás csupán, hanem kiállítás, hogy a falak megkomponálása művészettörténeti és esztétikai szempontokat is érvényesít. Alaptétel, hogy ami művészettörténetileg összetartozik, azt abban az összefüggésben kell bemutatni. Nem könnyű azonban eldönteni, hogy a hasonló stílusban, egyazon korban készült, esetleg azonos témájú képek mikor erősítik,

vagy mikor oltják ki egymás hatását. Igen jó benyomást kelthet pl. a Caravaggismo különböző olasz, francia, holland, sőt német példáinak társítása, vagy akár a 18. század különféle internacionális tendenciáinak összefoglalása egy teremben, de elég kínban van a rendező, amikor a német festészet több évszázadát kell bemutatnia egy helyiségben, Altdorfertől Maulbertschig. Néhol fennáll a veszély, hogy a néző belefárad a sok hasonló kép harmonikusan hömpölygő áramlásába, vagy máskor nem talál meg egy főművet, mert elvonja figyelmét a nem kisebb jelentőségű másik. A kiállítás rendezői tehát kompromisszumkésztségből is vizsgáztak. A közönség részéről pedig egy ilyen zsúfolt látvány-élmény befogadása bizonyos toleranciát feltételez. Napjainkban az élet számos területén sűrűn gyakorolható erények ezek.

A látogatók orientálásának fontos eszköze, a feliratozás is különös gondot igényel egy ilyen állandó kiállítás esetében. Reméljük, sikerült megoldást találni arra, hogy a közönségnek ne okozzon gondot a művek azonosítása. A feliratok a képcímeket és a speciális kifejezéseket angolul is közlik, valamint feltüntetik a művek származását is. Ez fontos eredménye a gyűjtemény komputeres nyilvántartásának, ami Balogh Ilona több éves munkájának köszönhető. Az angol fordításokat Dobos Zsuzsa ellenőrizte, a topografikus listák előkészítését és a fotók válogatását Turok Margit és Baranyai Vera végezte. A muzeológus kollégák segítségével kívül a műtárgyakkal





4. Intérieur-felvétel a Régi Képtár új állandó kiállításáról (Fotó: Rázsó András)

dolgozó technikai munkatársak felkészültsége és lelkiismeretes munkája biztosította a kiállítás zavartalan megvalósulását. Mindnyájuk szakszerű és türelmes

együttműködéséért ezúton is hálás köszönetemet fejezem ki.

*Ember Ildikó*

#### JEGYZETEK

1 A spanyol termeket Nyerges Éva, a flamandot Ember Ildikó rendezte.

2 Rendezte: Cifka Brigitta, 1993.

3 Ilyen volt 1996-ban a velencei festményeinkből rendezett reprezentatív kiállítás „Te évszázadok kegyence...” címmel, melyet katalógus is kísért, Barkóczi István, Dobos Zsuzsa és Tátrai Vilmos közreműködésével, valamint a „Vénusz és Éva gyermekei” című, Dobos Zsuzsa által rendezett olasz barokk kiállítás 1997-ben.

4 Részben szerepelnek már a sommás katalógus I. kötetében: Musum of Fine Arts Budapest. Old Masters' Gallery I. A Summary Catalogue of Italian, French, Spanish and Greek Paintings. Szerk. Tátrai Vilmos. London-Budapest 1991 – Az újabb

szerzemények közül Finoglia képéről Szigethi, Ágnes in: L'Europa della pittura nel XVII secolo. Kiállításkatalógus, Milánó 1993, 20. sz. Flegel képéről: Ember, Ildikó: Ein aufgefundenes Gemälde von Georg Flegel in Budapest. Acta Historiae Artium 34. 1989, 115–120. Schönfeld képéről: Garas Klára: 17. századi német mesterek és művek. A barokk Közép-Európában. Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts 86. 1997, 129–130. Füger képéről: Garas Klára in: Maulbertsch és kora. Kiállításkatalógus. Budapest 1974, 12.

5 A portrékat Fáy András 1997–98-ban, Foschi képét Forgó Margit 1989–90-ben, Baltens művét Velekei Mária restaurálta 1994–95-ben. Utóbbi kiállítva: The World of Bruegel. The Coppée Collection and Eleven International Museums. Tobu Museum of Art, Tokió 1995, F15 sz.



# MICHAEL FRIED: MANET'S MODERNISM OR THE FACE OF PAINTING IN THE 1860'S.

CHICAGO, LONDON; UNIVERSITY OF CHICAGO PRESS, 1996. 647 OLDAL

A 80-as évek második felének művészettörténeti szakirodalmában és az azóta rendezett kiállítások katalógusaiban egyaránt nyomon követhető egy olyan újfajta gondolkodásmód, amely az európai modernizmust nem a klasszikus avantgárdtól vagy az impresszionizmustól eredezteti, megközelítés- és szemléletmódja pedig igyekszik revideálni az ortodox, formalista modernizmus kutatásait. Mindezzel szoros összefüggésben vizsgálódásainak fókuszába olyan korszakokat, művészeket, művészeti ágakat vagy jelenségeket állít – az (újra)kanonizálás szándékától korántsem mentesen –, amelyek eddig, jórészt a modernista kánonformálódás eredményeképp vagy a szaktudomány perifériájára szorultak vagy a modernizmus és a posztmodernizmus szentté merevedett kulcsfiguráiként várták feltámadásukat. A nem egységes iskolaként vagy trendként létező – és elődeitől ennyiben is különböző – „revizionista” modernizmus-kutatás szellemi inspirációi közé tartoznak (hogy csak néhányat említsünk) a gyűjteményes Greenberg-kiadás nyomán feléledő 80-as évekbeli amerikai Greenberg-kritika és a kicsit megkésett európai, főként franciaországi Greenberg-recepció irodalma, a strukturalizmus és a posztstrukturalizmus, mindenekelőtt Foucault, Roland Barthes vagy Lacan hatása, Georges Bataille, Merleau-Ponty és Walter Benjamin amerikai „felfedezése”. Többek között ez az új típusú modernizmus-kutatás és az azt meghatározó elméleti diskurzus adja Fried új könyvének szellemi környezetét, kontextusát is. De miről szól a könyv?

A *Manet's Modernism* Fried a modernizmus elő- vagy őstörténetét feldolgozó trilógiájának harmadik kötete.[1] A könyv első két fejezete, a „Manet's Sources, 1859-1869” és a „Manet's Sources' Reconsidered” Manet korai műveinek elemzésén keresztül a képek forrásaival kapcsolatos szakirodalmi konvenciót bírálja felül. A könyv első fejezete, Fried közel harminc évvel ezelőtt írott Manet-dolgozatának változatlan másodközlése, első megjelenése idején [2] a Manet-kutatók tökéletes értetlenségét, sőt dühödt visszautasítását váltotta ki.[3] Már a másodközlés pusztá ténye is jelzi, hogy ez az értetlenség tartósan bizonyult ugyan, de egyszersmind termékenynek is, hiszen a tanulmány negatív fogadtatása ösztönözte Fried modernizmus-kutatásait – ennek a dühödt visszautasításnak köszönhető a Fried-trilógia.

Fried tézise szerint a korai Manet-képek egyes motívumainak prefigurációi, ill. forrásai nem kizárólag a spanyol festészet műveinek és Frans Hals portréinak figurabeállításában, hanem a 18. századi francia festészetben, elsősorban Watteau,[4] Chardin és a Le Nain testvérek műveiben is keresendők. Sőt, nem is annyira forrásokról, mint inkább a klasszikus festészet kölcsönzéséről, átírásáról és – a poétikai konnotációkat sem nélkülöző – imitációról és parafrázisról kellene beszélnünk a korai képek kapcsán. Fried nem pusztán a prototípusok keresésén és elemzésén keresztül vizsgálta Manet festészetét, számára Manet modernizmusának és festői attitűdjének lényegét jelenti a festészeti tradícióhoz, a régi művészethez való viszonya.[5] Ezen belül is

kivételes hely illeti meg Manet és a 18. századi francia festészet kapcsolatát, melyben Fried nem Manet egyéni választását vagy preferenciáit látja, hanem a 19. század közepi francia elméleti és kritikai diskurzusnak a kulcsproblémáját. A kortárs francia kritikai és művészeti irodalom szövegeinek segítségével Fried azt vizsgálja, hogy hogyan fordul az 1800-as évek második felének művészeti irodalma a francia festészet „franciaságának” hagyományait és gyökereit, ill. a modernség forrásait keresve a megelőző század művészetéhez. Ezt példázza Champfleury – Manet barátja és Courbet első méltatója – Le Nain-monográfiája (1850), melyben a realista, modern művészet modelljeként mutatta be a festőcsaládot és amely alapján Fried Manet Le Nain-kölcsönzéseit mint Courbet-ra, a realista festészetre és ezen keresztül a francia modernista művészetre tett utalásokat, ill; referenciákat értelmezi.[6] Annak következtében, hogy „a francia művészet sorsával és jellegével kapcsolatos összes kérdés elválaszthatatlanná vált a modernizmus természetéről és sorsáról feltett kérdésektől”(75.) és a kritika Watteau-ék generációjában rátalált az autentikus francia művészetre, kezdődik meg a 18. századi francia festészet rehabilitálása és újrabemutatása. Az 1855-ös párizsi világkiállításon már láthatóak Greuze és Chardin művei. 1860-ban nyílik meg a francia magángyűjteményeket bemutató kiállítás a Boulevard des Italiens-en, abban a Galerie Martinet-ben,[7] ahol két évvel később Manet is kiállít és – bár Fried nem említi – a műkereskedelemben is egyre nagyobb konjunktúrája van a múlt századi francia festők műveinek.[8] Mindezek mellett azt, hogy az 1860-as évekbeli Manet-képek szinte egyeduralkodóan 18. századi „forrásokat” használnak, Fried Manet mesterének hatásával is magyarázza, hiszen az „igazi francia művészet”-et szinte leghamarabb és leghangosabban reklamálók egyike éppen Thomas Couture volt.[9] Fried a Manet festészetét ösztönző tényezők – a modernséget legitimáló és a franciaság eszményét historizáló teóriák – mellett kiemeli egy harmadikat, a kritika vezéralakjának, Thoré-Bürgernek egy meglehetősen ellentmondásos tételét a művészet egyetemességéről. Az a Théophile Thoré, aki a nemzeti eszmény legelkötelezettebb szószólója, a *l'art pour l'art* helyett a *l'art pour l'homme* kategóriájának elsőbbségét hangoztatta, „hitt abban, hogy a jövő művészete egy olyan új anyagiságból áll majd, mely minden ember közösségének felismerésén nyugszik és a 17. századi holland művészethez hasonlóan, az emberért való művészet lesz, de olyan, amely mindegyik nemzet határain túlnozza az egész világot öleli át.”(124.) Fried szerint Manet Thoré-Bürger *universalité* eszményét saját festészetére vonatkoztatta és festészetének különféle nemzeti iskoláktól – az itáliai, spanyol, holland, francia iskolától, vagy akár a dominánsan 1867 után jelentkező idegen hatástól, a japanizmustól – vett inspirációit és motívumait nem pusztán nemzeti festészetként vagy idegen hatásként, hanem a festészet egészére vontakozó, globális tudásként és tradícióként használta.(126.) Fried kifejezésével, Manet festészete a „painting in its entirety”



példája, és ennek fényében a 18. századi, francia festészet „forrásokat” használó művészete és elköteleződése a francia művészet ügyének, az egész festészetnek szóló felajánlasként értelmezendő. (126.)

A könyv második fejezetében („Manet's Sources Reconsidered”) Fried pontosítja 1969-es cikkének képelemzéseit és forrásmeghatározásait (*Reggeli a szabadban*, *Olympia*, *Balkon*, *Angyalok Krisztus sírjánál*) és Zacharie Astruc „L'Empire du Soleil Levant” (1867) [10] című írását alapul véve ismét Manet képi kölcsönzéseinek természetét, lehetséges értelmezéseit vizsgálja. A japán művészet lelkesült európai fogadtatásának okait kereső Zacharie Astruc a japán és az európai művészetet összevető elemzéseiben az európai festészetről mint a természetből eltávolodott, a nemzeti jellegnek híján lévő, vég nélküli motivikus ismétlésekkel operáló és műfaji keretek közé erőszakolt művészetről értekezik. A motívumátvételek és -láncolatok, az európai művészet ábrázolási konvenciói, az ikonográfiai hagyomány Astruc számára folytonos önismétlésként és eredetiséghiányként, az európai művészet legnyomasztóbb örökségeként értelmeződik. Fried feltevése szerint az európai festészetnek Astruc írásában bíralt ismétlésszerkezete Manet festészetének vállalt jellegzetességét, a régi művészethez való viszonyának szerves részét jelenti. (164.) Manet festészetében az átvett motívum régisége a megfestés radikális újszerűségével, ha tetszik, modernségével párosul és vélhetően éppen ez a diszkrepancia tette értetlenné és ellenségessé kritikáit és közönségét. (ibid.) Astruc egy másik, a festészet műfajokra korlátozottságára vonatkozó megjegyzése kapcsán Fried vázolja az 1860 körüli kritika vélekedéseit a kortárs festészet műfaj-kategóriáinak hierarchiájáról. [11] A továbbiakban Fried egyrészt a korszak egyik legfontosabb jelenségét, a tájképfestészet felértékelődését és dominánssá válását mint a modernista festészet karakterjegyét tárgyalja, másrészt elemzi azt az előbbivel szinkronikus, a festészeti praxisban (Manet) és a kor művészeti irodalmában (Astruc) is meglévő tendenciát, amely a műfajok helyett a kép egész-voltát és a festészet egységét hangsúlyozza. „Le Salon Intime” című szövegében Astruc kerteles nélkül kimondja: „A kategóriáknak el kell tűnniük, hogy utat engedjenek a *résumé*nek.” [12] Ahogy Thoré hitt a művészet nemzeti, de ugyanakkor iskolák feletti, egyetemes jellegében, úgy hitt Astruc a műfaji kötöttségektől mentes, egységes festészetben. (174.) És ahogy Manet adaptálta Thoré koncepcióját és forrásait az egyetemes festészet köréből, vagyis a festészeti hagyomány egészéből, de a nemzeti iskolákat is tekintetbe véve választotta ki, úgy Astruc műfaj nélküli festészetének eszményét is a magáévá tette. Annak ellenére, hogy Manet-nál talán a tájkép kivételével minden tiszta műfajra találunk példát, oeuvre-jében az astruci *résumé* literális megvalósulását is megfigyelhetjük. Manet a műfajokra korlátozott festészet klasszikus hagyományát úgy ignorálja, hogy egy képen belül keveri őket, figyelmen kívül hagyva az egy kép – egy műfaj konvenciót. Fried mindezt a *Reggeli a szabadban* [13] elemzésével demonstrálja: a festmény egyetlen műfaji kategóriába vagy képtípushoz sem sorolható egyértelműen, egyes elemei azonban több műfaj és ábrázolástípus keretein belül is értelmezhetőek így – a leggyakoribb interpretáció szerint – lehet *fête champêtre*, de a Raffaello- és a Giorgione-idézet alapján a történeti festészet műfaji kontextusába is beilleszthető. Kapcsolható a portré (a képből kinéző Victorine Meurent) és a csendélet műfajához (a kép bal alsó sarkába komponál-

va), de az aktfestészethez is (ugyancsak Meurent), sőt a vászon legfelső sávjának közepén kiterjesztett szárnyal repülő pirókot parodisztikus Szentháromság-szimbólumként értelmezve a vallásos festészet konvencióira is utal. (174.) Szerzőnk olvasatában a *Reggeli a szabadban* a műfajkeveredés, ill. az összetett képtípus, a *résumé* példaként azt a már vázolt manet-i sajátágot reprezentálja, hogy működése a festészet egészére referál és az összfestészeti mű létrehozására irányul. [14]

Fried a következő fejezetben Manet festő kortársainak művészetét tárgyalja – módszeréhez híven – párhuzamos olvasatban a forrásszövegekkel. A fejezet cím – „The Generation of 1863” – a friedi terminológiában Manet-ra és az 1863-as *Salon des Refusés*-n vele együtt kiállító három festő barátjára és kortársára, Fantin-Latourra, Whistlerre és Legros-ra vonatkozik. Michael Fried szerint négyük közös vonása, hogy a festészeti hagyományra, a régi mesterek műveire tudatosan és explicit módon reflektálva és magukat a megelőző generáció, főként Courbet realista festészetének – lényegében a modernista tradíciónak – örököseként számon tartva, festészetüket alapvetően az először a 18. század francia festészetében jelentkező antiteátrális tradícióhoz való viszonyuk határozta meg. [15]

Ez utóbbit – trilógiájának, így Manet-könyvének is kulcsfogalmát – Fried sokszor és joggal bíralt 1967-es „Art and Objecthood” című dolgozatában használta először. [16] A teátrális és antiteátrális fogalompár annak a viszonynak a meghatározására szolgál, amely a mű és nézője között áll fenn. [17] Fried a minimalista – saját szóhasználatában „literalista” – műveket olyan tárgyakként értelmezi, melyek műtárgyként való létezésének primér feltétele, hogy a néző-befogadó velük egy térben legyen jelen. [18] Fried a literalista műveknek ezt a színházias (theatrical) sajátágát – amely szerint a mű mint tárgy, a befogadó pedig mint alany határozódik meg – a képre, ill. a festőre (pictorial) fókuszáló és a kép saját tárgyiságának felfüggesztésére irányuló, tehát antiteátrális modern művészet ellentétéként határozta meg. [19] A teátrális és az antiteátrális fogalompár Fried trilógiájának első könyvében tér vissza ismét, [20] az előzőnél sokkal szubtilisebb jelentésekkel gazdagodva és – ami talán a legfontosabb novum – történeti fogalompárként. Fried a 18. század második felének francia festészetét a korszak kritikai szövegeivel együtt elemzi – és forrásait nem dekontextualizálva, nem illusztrációként, hanem demonstratív módon használja. Fried többek között Diderot írsaiban [21] egyértelműen rátalál arra a már-már imperatívuszként hangzó kívánságra, mely szerint az igazi festészeti műnek a néző tekintetét neutralizálnia, jelenlétét pedig ignorálnia kell, és ezt, egyrészt a kép elrendezése révén [22] (David 1780-as évekbeli történeti képei, Vien), másrészt a figurák *abszorpció*jával (Van Loo, Vien, Chardin, Greuze) kell megvalósítania. Abszorpció alatt itt azt kell értenünk, hogy a vásznon cselekvő figurák nem úgy tesznek, mintha csinálnának valamit, hanem valóban csinálják is: Chardinnek meg kell minket győznie arról, hogy Monsieur Akárki nem modell, hanem egy szappanbuborékot fújó fiú. A kép és nézője közötti – meglehetősen paradox – viszonyt, amely az 1760-as évektől kezdődően a francia festészet egyik kardinális kérdése, Fried a modernista tradíció szervezővelként látja. [23] Fried következő könyvében (Fried 1990) is a kép és nézője közötti viszony lesz Courbet festészetének elsődleges interpretációs kerete, és azzal, hogy elemzéseiben a képek kompozíció-



jára és figurabeállításaira koncentrálni, a hagyományos Courbet-elemzések elégtelenségét is hangsúlyozni kívánja. Fried interpretációs stratégiája a művészettörténetírás általános gyakorlata ellen irányul, amely a realista művek ábrázolásának tárgyát tekintette egyedül fontosnak és „hajlott arra, hogy különböző korok realista képeit úgy lássa, mintha azok kizárólag a rajtuk kívül létező valóság átiratai lennének.” [24] Az antiteátrális hagyományt a maga festészetére nézvést irányadónak tekintő Courbet egyes műveit – A műterem tradicionális értelmezését kiterjesztve – Fried mint a festészet allegóriáit elemzi (Kötörők, Gabonaszítálók, A forrás). A „reális allegória” Courbet-t festés közben ábrázoló önarcképe alapján Courbet-t mint festő-nézőt (*painter-beholder*) határozza meg, és erre a befogadó és a festő pozíciójának azonoságát hangsúlyozó kompozicionális sajátosságra támaszkodva feltételezi, hogy a képek figurabeállításai is ennek a kifejeződései. A néző és a festő testi pozícióját veszi fel például a Gabonaszítálók nekünk háttal térdelő nőalakja vagy A forrás hasonlóan beállított aktja is, és ezekben Fried a festő kiterjesztett testi jelenlétének példáját, a *painter-beholder* koncepció megvalósulását látja. Az antiteátrális tradíció Courbet-féle átértékelése jelzi, hogy ez a hagyomány (az abszorpció diderot-i fikciója) a 19. századi francia festészetet – így nemcsak Courbet, de Millet, majd a Manet-generáció festészetét is – alapvetően meghatározó krízisbe került. (404.) Mindez persze nem meríti ki sem az *Absorption and Theatricality*, sem a *Courbet's Realism* téziseit, de tekintve, hogy recenziónk tárgya nem Fried életművének ismertetése, az antiteatralitás-fogalom friedi genezisének fenti ismertetése után vissza kell térnünk Manet-hoz és az 1863-as *Salon des Refusés* művészeihez.

Az 1861-es Szalon legsikeresebb művének festőjével, [25] Alphonse Legros-val kezdi meg Fried a Manet köré csoportosuló művészek festészetének tárgyalását. Legros festményén áhítatba merült nőt látnak, akik egy, a Keresztrefeszítést ábrázoló, útszéli fára szögelt kép előtt imádkoznak. Edmond Duranty egy, az „1863-as generáció” tagjainak festészetét elemző kritikája [26] alapján Fried a Legros-festmény befogadóval való kapcsolatot megosztott vagy kettős viszonyként (*divided or double relationship to the beholder*) látja. (195.) Kép és befogadó viszonyának kettőssége az imádkozásba túlságosan belefeledkezett, a nézőre szinte már eltúlzottan ügyet sem vető nőalakok megjelenítésében rejlik. Az antiteátrális abszorpció teátrálisan mértéktelenné, direktté válik és Duranty számára Legros képének intenzitása és ereje éppen ennek köszönhető. (188, 438.) De Legros képén egy másik, az előzőnél triviálisabb, a kép kompozícióját illető kettősséget is megfigyelhetünk: míg az imádkozó nőcsoport tagjai a befogadót ignorálva jórészt háttal vagy oldalt láthatóak, addig a Keresztrefeszítés-kép szinte direkt módon a néző felé fordul. (196.) Ezek az ambivalenciák – melyek az antiteátrális hagyomány válságára adott válaszok is egyben – jelentik a Fried-féle kettős szerkezet, a befogadóval kapcsolatos kettős vagy megosztott viszony lényegét és az 1863-as generáció tagjai közötti összekötő kapcsolatot.

A generáció egy másik tagja, Henri Fantin-Latour „az abszorptív portré mestere” és egy a friedi interpretáció szempontjából különösen fontos kép, az *Hommage à Delacroix* [27] festője. Ezzel a képpel Fantin-Latour nemcsak az allegorikus csoportportré új típusát teremti meg, hanem kiváló alkalmat ad szerzőnknek – és őt jócskán megelőzve már Durantynak is [28] – arra, hogy a fest-

ményt mint az „1863-as generáció” összetartozásának dokumentumát értelmezze. Fantin-Latour „*Hommage...*” képén a Delacroix portré körül csoportosuló négyek – Fantin-Latour, Legros, Manet és Whistler – többek között Courbet barátjával és művészetének legfőbb kritikai támogatójával, Champfleuryvel és a magát modernként deklaráló irodalom talán legfontosabb alakjával, Baudelaire-rel együtt láthatóak, és ebben Fried a hagyományhoz való tartozás tudatos vállalását sejtí. (7, 201–203.) A festő abszorptív portréit és zsánerjeleneteit Fried a képek kortárs kritikai fogadtatásával, recepciójával együtt és Millet zsánereivel összehasonlítva vizsgálja, majd Fantin-Latour festészetét a kép és a befogadó közti kettős viszony demonstrálásának szándékával is elemzi. Az *Hommage...* mellett két másik „reális allegória”, az *Igazság!* és *A köszöntés! Hommage az Igazságnak* [29] vázlateit és a festő ez idő tájt, az 1860-as évtized közepén írt levelezését alapul véve azt igyekezett rekonstruálni, ahogy a saját képein is megjelenő Fantin-Latour a kép külső és belső nézőpontjai között lavírozva próbálta képeinek kompozícióját – az *Hommage à Delacroix* kivételével sikertelenül [30] – egységbe fogni. (203–212.) Nem véletlen persze a két kép „reális allegóriaként” való friedi meghatározása – Fried számára Fantin-Latour és a nagy előd, Courbet kapcsolata abban áll, hogy mindketten a saját testi jelenlétük olykor akár literális képbe komponálásával (Fantin-Latour fenti három vászna vagy Courbet *Műterem*-képe) próbáltak válaszolni az antiteátrális tradíció kihívására, így a kép és a befogadó viszonyának megjelenítésére koncentrálni klasszikus antiteatralitáskoncepciót mindketten kiegészítették a befogadó és a festő viszonyának ábrázolásával.

Az 1863-as *Salon des Refusés*-n James McNeill Whistler, a generáció harmadik tagja egyetlen képet állított ki, a *Nő fehérben* [31] címűt. A kortárs kritika a nőt hol Lady Macbethhez, hol Ophéliához, hol pedig egy eszelős tekintettel a távolba meredő alvajáráshoz vagy örülthöz hasonlította, mindenesetre abban egyetértettek, hogy „Whistler nőalakja láthatóan nincs tudatában annak, hogy figyelik.” (222.) Ami pedig a friedi *divided or double relationship to the beholder* Whistler képen való megjelenését illeti, a kortárs kritikusok közül Horace de Viel-Castel fogalmazza meg – Legros *Ex-Voto*-jának kompozicionális kettősségéhez hasonlóan – azt az ambivalenciát, amely a révült tekintetű nőalak és a lába alatt heverő, preparált fejű állatbőr nézőre meredő szemének együttesében rejlik. [32] Whistler 1860-as évekbeli nőalakos képeit [33] szemügyre véve Fried tudatosan komponált kettősséget lát a magukba mélyedő, abszorptív nőalakok és keleti motívumokkal díszített öltözkűk, ill. környezetük között, és ezt az ellentételezett, kettős ábrázolásmódot alapvető fontosságúnak tekinti néhány későbbi mester, elsősorban Pissarro, Gauguin, Vuillard és Matisse nőábrázolásai számára is. (228–229.) [34]

Legros, Fantin-Latour és Whistler festészetének tárgyalása után Fried az 1860-as évekbeli művészeti irodalmat, elsőként Astruc írásait elemzi. Zacharie Astruc kritikáiban egymásnak látszólag ellentmondó festőket, műfajokat és képtípusokat értékelt nagyra – így rajongott az abszorptív zsáner első számú mesterének, Millet-nek a festészetéért, de a festészeti műfajok közül a legtöbbre mégis a portrét becsülte, ezen belül pedig különösen Manet portréit. A múlt század közepi francia kritikai diskurzus *tableau-morceau* oppozícióját némileg kicsavarva Astruc *tableau*-ként definiálja az abszorptív képeket, így Millet zsánereit, ahol „semmi sem a nézőért – ez



itt nem színház – hanem minden magáért a tényért van,”[35] és a *tableau* ellenpárjaként nem a *morceau*-t, hanem a portrét említi. Astruc a következők szerint határozza meg portréideálját: „a portrének a sajátságos jegyek expresszív nyelvén kell megjelennie és mihelyst szembekerülünk vele, közölnie kell velünk – mondjuk úgy – gondolatát; következésképp meg kell hökkentenie, – és így éppen a fordítottja a *tableau*-nak, amely megengedi, hogy legszebb részeibe apránként hatoljunk be.”[36] Astruc szövegeiben abszorpció és direktség (vagy meghökkentés) egymással ellentétes fogalmakként szerepelnek, egyetlen, Millet festésétét illető kivétellel. Astruc szerint Millet éppen képeinek mértéktelen, eltúlzott abszorpciója révén hiteti el velünk, hogy „nem egy kép, hanem a természet előtt állunk.”(233, 94. j.) Mikor pedig Astruc a Millet-figurák elmélyültségének a nézőt meghökkentő intenzitásáról lelkendezik, egy olyan jelenséget értékel nagyra, amely a klasszikus antiteátrális hagyományban az abszorptív képpel még összeegyeztethetetlen volt, és saját *tableau*-portré oppozíciójának is ellentmond. Astruc Millet-elemzésében Fried – Duranty Legros-olvasatához hasonlóan – a kettős vagy megosztott érzékenység példáját látja, ugyanazt a sajátságot tehát, amely az 1863-as generáció festészetének is közös alapproblémája.

A század 60-as éveiben újraéledő vallásos zsánerfestészet – az abszorptív ábrázolásokra leginkább alkalmas képtípus – példái (C. Duran, Th. Ribot, E. Meissonnier és Legros vásznai), valamint a kritikai irodalom alapján Fried megállapítja, hogy a szerzetesi élet köréből vett jelenetek, ill. figurák ábrázolásának elsődleges célja nemcsak abszorptív kép létrehozása volt, hanem a portrészzerű kép, a *típus* megjelenítése is.(251–254.) „A műfaj, amit [Legros] kedvel, őszintén szólva nem a vallásos festészet. Több okkal nevezhetnénk, a vallásos emberek festészetének” – írta Georges Lafenestre 1869-es Szalonkritikájában.[37] Fried megmutatja, hogy a korabeli kritikák szerzői a típusok ábrázolását nemcsak rendkívül fontosnak tartják, de mint jellegzetesen a modernista festészethez kötődő sajátságot említik.(259.) A típus hiteles ábrázolása eleinte ugyan az abszorptív kolostori szcénák keretein belül valósul meg, de ezt lassan felváltja a modern városi ember típusának, szociális tevékenységeinek azok színtereinek keretén belüli megjelenítése – ahogy Duranty írja: „az elgondolás, az első elgondolás a műtermet és a hétköznapi életet elválasztó fal áttörése volt.” Mindez nem jelenti azonban az abszorpció fontosságának háttérbe szorulását, hiszen az ábrázolt típusok – legyenek akár a modern élet hősei, akár szerzetesek – csak akkor tűnhetnek a realista elvárások szerint hitelesnek és valóságosnak, ha el tudják velünk hitetni, hogy azok, amik.(260.) Fried szerint tehát a realista-modernista festészet egy része éppen nem elvetette, hanem saját normái szerint kisajátította az abszorpció antiteátrális hagyományát. (260–61.)

Az, hogy Duranty Legros-nak az imádkozásban már-már túlzottan abszorbeált nőalakokat ábrázoló *Ex-Voto*-ját „igaz és erős műként” dicséri,[38] és hogy Astruc Millet abszorptív zsánereinek intenzitásáról, parasztjainak a nézőt meghökkentő és fogvatartó elmélyült hitelességéről (235.) ír, jelzi, hogy az abszorpció és a teátrális direktség, az elmélyülés és a meghökkentés (*strikingness*) eredetileg egymással ellentmondó fogalmak, hogyan békültek ki az antiteátrális hagyománynak a folytatását vagy válságkezelését felvállaló modernista francia festészetben és a kor kritikai diskurzusában. Azt, hogy Manet

festészete hogyan viszonyult a krízisbe került antiteátrális tradícióhoz, Fried a könyv következő fejezetében igyekszik artikulálni.

A „Manet in His Generation” címet viselő negyedik fejezetet Fried a *tableau*-problematika körvonalazásával kezdi. A francia kritikai irodalom egyik leggyakoribb témája a *tableau* meghatározása és a *morceau*-val való szembeállítás volt.[39] De mint Fried megmutatja, a kérdés a korszak festőit is foglalkoztatta, megjelenik Legros, Fantin-Latour és Whistler levelezésében, de Degas-nál, sőt kicsit korábban Delacroix naplóiban is. A 19. századi francia kritikai diskurzusban az oppozíció a festői hagyományok, iskolák vagy életművek szembeállításának és hierarchizálásának leggyakoribb eszközévé vált. Így az egyezményesen a *tableau* mesterének tartott Delacroix festését a korabeli kritika többnyire a modernista Courbet *morceau*-ival állítja szembe.[40] *Tableau*-nak minősült az a kép, amely – a már Diderot eszményei kapcsán ismertetett módon – el vagy le volt zárva a befogadó elől (*absorptive closure*) és ezzel szoros összefüggésben, komponált, elrendezett egész volt. Fried szerint az újonnan deklarált astruci ellentét *tableau* és portré között – ahogy éppen Astruc Millet-elemzésének vizsgálatakor azt már nyilvánvalóvá tette – megszelídült, és így a *tableau* új értelmezése már nem zárta ki annak a lehetőségét, hogy ugyanakkor portrészzerű is legyen. Fried kiemeli a sokfelé ágazó *tableau*–*morceau* szembeállítás egy, számára különösen fontos aspektusát, azt, amely a *morceau*-t a befejezetlenség és a kidolgozatlanság képzetével, a vázaltszerűség fogalmával társította, a *tableau*-t pedig kész műként (*œuvre faite*), artisztikus és egységes képként deklarálta. Fried az ekként megfogalmazott ellentétben nemcsak a Manet-képek értelmezéséhez talál segédegyenest, de a nem sokkal később, az impresszionizmus számára fontossá vált vázaltszerű kép felmagasztalódásának gyökereit is körvonalazódnál látja.

Manet Az öreg muzsikusa[41] kapcsán Fried felveti, hogy az a tény, hogy a sokalakos Manet-vásznakon mindig csak egyetlen figura néz velünk szembe – az *Olympia* kivételével, ahol az akt és a macska tekintete is a nézőre irányul –, az egyediség (*singleness*) és a teljesség (*wholeness*) kifejezésére szolgál, így alapjaiban ellentétes az abszorptív ideál implicit egységével (*unity*), megfelel viszont Astruc ideális portréval szembeni elvárásainak.(289.) Fried Manet festésétét Astruc szövegeivel együtt olvasva és egymásra vonatkoztatva rátalál a Manet festésétét szerinte primordiálisan meghatározó, általa azonnaliságnak (*instantaneousness*) nevezett sajátságára, melynek megfogalmazását természetesen Astruc Manet-ről írott szövegében találjuk meg: „A lélek az, ami meghökkent, a mozdulat, az életet lehelő arcvonások játéka, az akció; a tekintetükben kifejeződő érzés, szerepük expresszív egyedisége ... Az egyéniség elég erős ahhoz, hogy elszakadjon a konstrukció folyamatától. A festmény szerepe eltűnik, hogy meghagyja az alkotás teljes metafizikus és korporális értékét. Csak jóval később fedezi fel a tekintet a kivitelezés formáit, a színérzeteket létrehozó elemeket, a relief mélységét, a modelálás igazságát.”[42] Azonnaliság (*instantaneousness*), szembefordulás (*facing*) és intenzitás: ezek a – jórészt a képek kompozíciójából következő – fogalmak Fried Manet-interpretációjának kulcsszavai. Fried elemzi Manet szembenéző figuráit, az azonnaliság temporális vonatkozásait, saját interpretációjával ütközteti a szociohistorikus olvasatok, elsősorban az általa is nagyra értékelt T. J. Clark képértelmezéseit,[43] megvizsgálja a néző



tekintetét fogva tartó figurák képtéren belüli elhelyezkedését stb. – mindezt képek és forrásszövegek párhuzamos elemzésén keresztül.

Manet képeinek kivitelezését, festésmódját – mint azt a felhasznált szövegek egyértelműen megmutatják – kortársai elégtelennek és elnagyoltnak vélték. A kritikusok szerint az amúgy tehetségesnek tartott Manet festészetét a képek befejezetlensége, *morceau*-jellege, vázlat-szerűsége és csak körülbelüli, *à peu près* kidolgozottsága miatt érte a legtöbb vád.(302–317.) A képek kidolgozat-lanságát bíráló kritikusok Manet *Reggeli a szabadban*-ját rendre az 1864-es Szalon legsikeresebb képével, Gustave Moreau *Oedipus és a szfinx*[44]-ével hasonlították össze. Moreau képe megfelelt a kor abszorptív ideáljának és talán épp ezért érthető volt közönsége számára, vásznán „minden koncentrált és átgondolt” („tout est concentré et prémédité”), míg Manet-nál „minden bizonytalan és a véletlenre van bízva” („tout est incertain et abandonné au hasard.”)[45] Fried ellentétet lát a Manet-képek statikus, szinte megkövült figurái vagy figuracsoportjai, a moti-vum nyugodtsága és az ecsetkezelés, a festésmód látszó-lag már-már improvizatórikus gyorsasága között. (319.)

Azt a konvenciót, mely szerint Manet és a francia modernizmus festészetét döntően befolyásolta és inspi-rálta a japán fametszetek európai megjelenése és a fotog-ráfia, Fried azzal egészíti ki, hogy Manet 1860-as évekbeli képein e kettő nemcsak mint képtípus vagy előkép, hanem mint technológia is megjelenik. Fried az *Olympia*, az *Utcai énekesnő*, a *Majo ruhás fiatalember* vagy a *V... kisasszony espada ruhában* éles kontúrait, sötét-világos sávjait, kontrasztosságát a fametszet és a fotó hatásának tulajdonítja, hasonlóan a képek egészsként való kivágásá-hoz, amely azt a benyomást kelti, mintha a kép nem részenként, additíve, hanem a fotográfiák készítését és a dúcok nyomását idézően egyszerre konstituálódott vol-na.(327.)

Manet modellhasználatát elemezve Fried megállapít-ja, hogy Manet festészete nemcsak azáltal fordítja a feje tetejére az antiteátrális hagyományt, hogy a befogadó ignorálása helyett festményei láthatóan épp az ellenkezőjét téve megszólítják a befogadót, de azáltal is, hogy a modell a kép konstruktív, aktív elemévé teszi.(339–344.) Részben ez utóbbinak is köszönhető, hogy Manet szembenéző modelljei úgy tűnnek fel a néző szá-mára, mintha már megfestésük előtt is léteztek volna – Fried ezt a sajátságot a Manet-képek fotografikus effek-tusai közé sorolja –, és bár a képek modelljeinek tekintete a befogadóra irányul, maga a kép mégsem szólítja meg a nézőt. Manet legkarakterisztikusabb képeit Fried olyan művekként látja, amelyek egyszerre képesek a néző szá-mára saját festményiségüket és a modell hiányát dekla-rálni.(344.) Mint láttuk Fried Courbet festészetének rea-lizmusát és modernségét alapvetően abban látta, hogy a klasszikus antiteátrális hagyomány kép és befogadó relációját – így magát a hagyományt – átalakítva, saját szerepét a befogadóval azonosította: nem kép és néző, hanem kép és festő-befogadó (*painter-beholder*) viszonyá-ra koncentrált képeit. Az 1863-as generáció tagjai az antiteátrális hagyomány abszorptív és zárt kép-ideálját részben megőrizve, részben – főként Millet és a kor Millet-recepciója nyomán – teátralizálva (eltúlzottság, szembenézés, intenzitás) és a courbet-i festő-befogadó viszonyra referálva (Fantin-Latour), olyan képeket festet-tek, melyek a befogadóhoz – a klasszikus antiteátrális tradícióhoz képest – kettős vagy megosztott módon viszonyultak, azaz részben ignorálni akarták jelenlétét,

részben fogva akarták őt tartani. Fried szerint Manet festészetének alapvető mássága és újszerűsége – mo-dernsége? – abban rejlik, hogy egy új forma, a *tableau*-portré létrehozásával a klasszikus relációk – kép/befogadó, kép/festő-befogadó – helyett festő, kép és modell hármas viszonyát tekinti festészete szer-vezőelvének.(343.) Manet és a Manet utáni festészet levált a diderot-i tradícióról, de nem szakította el magát tőle (407.) – mondhatnánk azt is, jótékonyan eltekintve a megfogalmazás terheltségétől, hogy Manet festészete az antiteátrális festészeti hagyomány megszüntetve megőrzésének példája.

A *Manet's Modernism* utolsó fejezetében Fried Fantin-Latour 1860 körül rajzolt önarcképeit elemzi.[46] A szinte nocturne-szerűen sötét, tükör előtt rajzolt önarcképeken a jobb kezes Fantin-Latour bal kezében ceruzá-val, jobbával mappáját fogva látható. Fantin-Latour tükörkép szerinti oldalceréje, a tényleges helyett a látott kép visszaadásának vágyáról tanúskodik. A rajzolás helyszínének (szoba?, műterem?) sötétjét Fried szerint az indokolja, hogy a festő a látás, a szem szerepének korlátozásával mindenekelőtt saját testi jelenlétét, fizikai ottlétét kívánta hangsúlyozni. Fried a fentiek alapján a realizmus két, egymástól gyökeresen különböző módját véli felfedezni Fantin-Latour rajzaiban: a test realizmusát, amely a courbet-i realizmus, a festő saját testi jelenlétét megjelenítő kompozíciójának öröksége és a vizuális percepció, a látás realizmusát (okuláris realizmus), amely a festő-modell tükörben megfordított képének pontos és hű visszaadásának vágyán alapszik. Fried feltevése szerint Fantin-Latour rajzaiban e kettő együttes jelenléte azt bizonyítja, hogy a látás realizmusa – mely-nek kiterjesztése az impresszionizmus – nem a kor-porális realizmus ellenében jön létre, hanem éppen abból származik.(380, 394.) Mint a fejezet cím (*Between Realisms*) is jelzi, az 1863-as generáció festészete e kettő, a test és a látás realizmusa között helyezkedik el.

Michael Fried könyvének öt fejezetét a bevezetés és a coda mellett négy függelék egészíti ki. Az eredeti nyel-ven és angol fordításban is közölt függelékek – Antonin Proust Manet-ről szóló írását kivéve[47] – a kortárs, tehát az 1860-as évekbeli művészeti irodalom és kritika alap-szövegei: Duranty többször idézett „Ceux qui seront les peintres” című írása 1867-ből (438–445.), Zacharie Astruc és a Le Capitaine Pompilus álnéven író Carle Desnoyers Manet festészetét elemző Szalon-kritikái 1863-ból (445–451.).

Fried nem a *visual culture* történésze, nem művé-szetteoretikus és nem is műkritikus, hanem – az előbbiek érzékenységtől sem mentes – művészettörténész, a „szigorú tudományosság” kritériuma szerinti klasszikus művészettörténet-írás örököse. Olvasható és kiváló szö-veget, de nem esszé író – könyve nemcsak alapos, hatal-mas apparátust mozgató, pontos szakmunka, de a szel-lemes és koherens teória utáni vágyakozásunkat is betel-jesíti. A *Manet's Modernism* szerzője arra tett kísérletet, hogy eredeti kontextusukba visszahelyezve újrafelfe-dezze és helyreállítsa Manet festészetének jelentéseit. Mindezt azzal a szándékkal, hogy hozzájáruljon annak a Manet-képnek a revíziójához, amely Manet-ban a mo-dernista önreflektivitás és a festészeti redukció – a lapos képfelület, az autonóm képiség és a tiszta festőiség – protagonistáját, így az impresszionizmus előfutárát lát-ta.[48] Fried azt kívánta bizonyítani, hogy az 1863-as generáció és a kortárs kritika a 18. századi francia antirokokó festészethez és főként Diderot kritikai tevé-



kenységéhez képest igyekezett artikulálni saját festészeti és kritikai tevékenységét. Az antiteatrális hagyományhoz való viszony Greuze-tól, és Chardintól Millet-n és Courbet-n át Manet-ig ívelő történetét Fried a francia modern festészet szempontjából döntő jelentőségű előfeltevésnek, konstituáló tényezőnek látja. Trilógiájában Fried nem a modern festészet genealógiájának sokadszori definiálására törekszik, hanem egy, a francia

modern festészetet meghatározó gondolkodásmód, ill. érzékenység archeológiáját vázolja. Hogy a friedi – és foucault-i – archeologizálás történeti tudomány vagy ahistorikus teória – súlyos és messzire vezető kérdés, amelynek megválaszolására recenzióinkban nem vállalkozhatunk.

Berecz Ágnes

## JEGYZETEK

1 Absorption and Theatricality: Painting and beholder in the Age of Diderot. The University of Chicago Press, Chicago, London 1980 és Courbet's Realism. The University of Chicago Press, Chicago, London 1990. A továbbiakban Fried 1980 és Fried 1990.

2 Michael Fried: Manet's Sources: Aspects of His Art, 1859–1965. Artforum 7. March 1969, 28–82.

3 Többek között: Theodore Reff: Manet's Sources: A Critical Evaluation. Artforum 8. Sept. 1969, 40–48.

4 Watteau *fête galante*-jainak és Manet *Reggeli a szabadban*-képeinek összefüggéseire már Michel Florisoone is felhívta a figyelmet, lásd: Michel Florisoone: Manet. Monaco 1947, xvii.

5 Megjegyzendő, hogy már a kortárs kritika is tudatában volt annak, hogy festészetében Manet spanyol és itáliai előképeket használ. Fried jelen könyve mellett lásd még: George Heard Hamilton: Manet and His Critics. New Haven 1954. A festő és a régi művészet kapcsolatának összefoglaló jellegű tárgyalására először Germain Bazin tett kísérletet: Germain Bazin: Manet et la tradition. L'Amour de l'art 13. Mai 1932. A francia festészet saját múltjához való viszonyáról lásd: Norman Bryson: Tradition and Desire, From David to Delacroix. Cambridge 1984, és J. C. Sloane: French Painting between the Past and the Present. Princeton 1954

6 Michael Fried: Manet's Modernism or the Face of Painting in the 1860's. University of Chicago Press, Chicago, London 1996, 68. A szövegben zárójelben szereplő oldalszámok a továbbiakban az ismertetett könyvre vonatkoznak (Fried 1996).

7 A kiállítás („Exposition des tableaux de l'école française, tirés de collection d'amateurs”) bevezetőjében Thoré-Bürger így ír: „Oui, c'est vraiment l'école française! (...) Ah! que c'est français! De l'élégance, du caprice, de l'adresse, du goût; beaucoup de charme et beaucoup d'esprit: on sent tout de suite qu'on est en France.” (486, 116. j.)

8 Lásd Jean-Paul Bouillon „A Goncourt-ok” című bevezető tanulmányát, in: Edmond és Jules de Goncourt: A XVIII. század művészete és egyéb művészettörténeti tanulmányok. (Ford.: Pödör L.) Budapest 1975, 5–38.

9 Thomas Couture: Méthode et entretiens d'atelier. Paris 1867. Vélhetően Couture jóbarátjának, Jules Michelet-nek francia művészeteszménye is hatott Manet-ra, mégha Michelet számára Géricault, és nem a 18. század művészete jelentette is a nemzeti művészet iskolapéldáját. Lásd: Jules Michelet: Dangers de la dispersion de l'esprit. Paris 1848. (121, 212. j.): „À ce moment [après Waterloo] Géricault fut la France.”

10 L'Étendard, 27. fev. 1867. (161, 84. j.)

11 A festészeti műfajokkal Fried már a 18. század végi francia festészetéről szóló könyvének II. fejezetében is foglalkozott: Fried 1980, 71–105.

12 Zacharie Astruc: Le Salon Intime, Exposition au Boulevard des Italiens. Paris 1860. (170, 106. j.) Megjegyzendő, hogy egy másik szövegében és a tényekkel ellentmondásban Astruc a tájképfestészet – számára persze örömteli – haldoklásáról beszél: „Salon de 1868”, L'Étendard, 27 juin 1868. (173, 118. j.)

13 Edouard Manet: Déjeuner sur l'herbe (Le Bain), 1862–63. Paris, Musée d'Orsay

14 Az eredeti szövegben itt a már említett „painting in its entirety”, ill. a „painting altogether” kifejezés szerepel. (175.)

15 Az „1863-as generáció” fogalma nem Fried terminológiai újítása: a francia kézikönyvek szóhasználatában gyakori a „generation de 1860” vagy a „generation de 1890” (pl. a négyköte-

tes Pléiade művészettörténeti enciklopédia), az 1863-as Salon des Réfusés-n kiállító művészek „group de 1863” elnevezése pedig Henri Focillon fogalma (in: Histoire de la peinture en Europe au XIXe et XXe siècle. Paris 1928).

16 Artforum, june 1967, ill. másodközlésben: Gregory Battcock: Minimal Art, A Critical Anthology. New York 1968, 116–147. Magyar fordítása: Enigma, 1995/2. 62–83. (Ford.: Kiséry A.) Az idézetek a magyar fordításból valók.

17 Azt, hogy Fried problémaérzékenysége éppen a kép és a befogadó viszonyára irányul, jórészt Merleau-Ponty hatásának tulajdoníthatjuk, lásd: Maurice Merleau-Ponty: Le visible et l'invisible. Paris 1964. Talán megjegyzésre érdemes, hogy Fried minimalizmus-tanulmányának talán leghevesebb új bírálója szintén Merleau-Ponty téziseire alapozza Friedével szöges ellentétben álló interpretációját. Lásd: Georges Didi-Hubermann: Ce que nous voyons, ce qui nous regarde. Paris 1992

18 „Míg a korábbi művészetben „ami a műtől várható, az szigorúan a műben keresendő”, addig a literalista művészet élménye egy tárgy élménye egy bizonyos szituációban ...”. Fried 1967 [1995], 68.

19 Uo.

20 Fried 1980

21 Entretiens sur le Fils naturel, Essai sur la peinture, Pensées détachées sur la peinture. In: Denis Diderot: Œuvres esthétiques. Ed. Paul Vernière. Paris 1966; és elsősorban Diderot korai Szalon-kritikái: Salon de 1759, Salon de 1761, Salon de 1763. In: Denis Diderot: Salons I. Ed. Jean Seznec, Jean Adhémar, Oxford 1975. (2. kiadás)

22 „...la toile renferme tout l'espace, et il n'y a personne au-delà.” In: Diderot 1966, 792, idézi Fried 1980, ii.

23 Michael Fried persze nem az egyetlen szerző, aki a 18. század második felének művészetében keresi a modernség gyökereit és forrásait – elég, ha Robert Rosenblum, Norman Bryson vagy Anna C. Chave munkáira, ill. Németh Lajos A művészet sorsfordulója című tanulmánykötetére gondolunk (Budapest 1970).

24 Fried 1990, 3.

25 Antoine Legros: Ex-Voto, 1860. Dijon, Musée des Beaux-Arts

26 Edmond Duranty: Ceux qui seront les peintres. In: Fernand Desnoyers ed.: Almanach parisien, 6e année, 1867. Paris 1867, 13–18. és Fried 1996, 438–445. Duranty szövegében találhatjuk meg a friedi „1863-as generáció” csoportbeosztásának forrását: ő említi először Fantin-Latour, Legros, Manet és Whistler összetartozását, festészetüket Courbet kísérleteinek folytatásaként látva.

27 Henri Fantin-Latour: Hommage à Delacroix, 1864. Paris, Musée d'Orsay

28 Duranty i. m. (26. j.) 13–18.

29 A kép magyarra nehezen fordítható eredeti címe: Le Toast! Hommage à la Vérité.

30 Az Igazság! végleges változata sohasem készült el, A köszöntés! Hommage az Igazságnak-ot pedig röviddel az 1865-ös Szalonon való bemutatása után Fantin-Latour elpusztította, így ma mindkettő csak vázlatokból (Louvre, Cabinet des Dessins) ismert. (205, 208.)

31 James McNeill Whistler: Dame blanche, 1862. Washington, D. C., National Gallery of Art

32 Horace de Viel-Castel: Salon de 1863. La France, 21 mai 1863. (223, 79. j.)

33 James McNeill Whistler: Purple and Rose, The Lange Leizen of the Six Marks, 1864. Philadelphia Museum of Art; Purple and



Gold, *The Golden Screen*, 1864. Washington, D. C., Freer Art Gallery; *Variations in Flesh Colour and Green, The Balcony*, 1864-1870? Washington, D. C., Freer Art Gallery

34 Ami Pissarro, Gauguin és Vuillard festészetét illeti, alaposabb stúdiók hiányában nem áll módunkban elvitatni Fried állításának helyességét, de Matisse festészetével kapcsolatban két példa – a *Jeunes filles au paravent mauresque* (1921, Philadelphia Museum of Art) és a *Figure décorative au fond ornamental* (1927, Paris, Musée national d'art moderne) – kivételével nem igazolható a friedi kijelentés. Többek között lásd: *Jean Guichard-Meilh: Les Odalisques. XXe siècle, num. spec. d'Hommage à Henri Matisse*, 1970 és *J. H. Neff: Matisse and the Decoration, An Introduction*. Artforum, oct. 1980, 59–62.

35 „Rien pour le spectateur, – ici, pont de théâtre, – tout pour le fait en lui-même. Millet ne peint jamais pour peindre, – l'artiste veut exprimer. Dans chaque accent, il y a toujours comme un sous-entendu de pensée, tant la face de l'œuvre absorbe, avec ses profondeurs inaccoutumées, sa paix ou sa tristesse et l'unité de l'impression qui en résulte.” In: *Zacharie Astruc: Exposition Universelle. L'Étendard*, 8 janvier 1868 (233, 94. j.)

36 „Le portrait doit s'exposer par le langage expressif des traits, et nous communiquer pour ainsi dire sa pensée; il doit frapper, par conséquent, – et c'est l'inverse du tableau qui laisse peu à peu pénétrer ses plus belles parties.” In: *Zacharie Astruc: Salon de 1868. L'Étendard*, 19 juillet 1868 (233–34, 97. j.)

37 „Le genre qu'il [Legros] affectionne n'est pas, à vrai dire, le genre religieux. On l'appellerait, avec plus de raison, le genre des religieux.” In: *Georges Lafenestre: Salon de 1869, L'Art vivant, La Peinture et la sculpture aux Salons de 1868 à 1877*, 1–2, Paris 1881, 1; 80. (254, 152. j.)

38 „...voilà une œuvre vraie, une œuvre forte”. In: *Duranty*, i. m. 13–18. (438.)

39 Az oppozíció először Diderot-nál és Grimm-nél jelenik meg a francia művészeti-kritikai irodalomban. Lásd: *Fried* 1980, 71–105.

40 Többek között: *Zacharie Astruc: Le Salon Intime, Exposition au Boulevard des Italiens. Paris 1860*. (268–69.)

41 Edouard Manet: *Le Vieux Musicien*, 1862. Washington, D. C., National Gallery of Art

42 „C'est l'âme qui frappe, c'est le mouvement, le jeu des physionomies qui respirent la vie, l'action; le sentiment

qu'exprime leur regard, la singularité expressive de leur rôle. ... L'individualité est si forte qu'elle échappe au mécanisme de construction. Le rôle de la peinture s'efface pour laisser à la création toute sa valeur métaphysique et corporelle. Longtemps après, seulement, le regard découvre les formes de l'exécution, les éléments qui constituent le sens de la couleur, la valeur du relief, la vérité du modelé. (301, 100. j., 448.) Astruc Manet-értelmezése, mint azt az alábbi két Durantytól és Armand Silvestre-től származó szövegrészlet is bizonyítja, nem volt egyedi jelenség a kor kritikai irodalmában. „L'effet violent de la nature, l'intense cruauté de ses aspects, de ses mots opposées le saisissant, le dominant.” In: *Edmond Duranty: Salon de 1870. Paris-Journal*, 5 mai 1870 (300, 93–94. j.); „C'est cette impression instantée que M. Manet a voulu rendre, et il n'y a pas lieu de défendre de n'avoir pas poussé plus loin l'exécution d'un semblable motif...” In: *Armand Silvestre: Salon de 1874. L'Opinion nationale*, 15 avril 1874 (300, 95. j.)

43 *Timothy J. Clark: The Painting of Modern Life, Paris in the Art of Manet and His Followers*. London 1984

44 *Gustave Moreau: Œdipe et le sphinx*, 1864. New York, The Metropolitan Museum of Art

45 *Jules-Antoine Castagnary: Le Salon de 1864*. In: *uő: Salons I. 1857–1870*, Paris 1892, 173–74. (303, 103. j.)

46 Fried elemzésének kiindulópontja Derridának egy Fantin-Latour rajzokkal is foglalkozó szövege: *Jacques Derrida: Memoirs of the Blind, The Self-Portrait and Other Ruins*. (Ford.: *P. A. Brault, M. Naas*) Chicago, London 1993. (Mémoires d'aveugle, L'Autoportrait et autres ruines. Paris, 1990) (365–370.)

47 *Antoine Proust: L'Art d'Édouard Manet*. Paris 1901 (417–437.)

48 Ez a már az 1890-es évek kritikájában megjelenő Manet-interpretáció a formalista modernizmus elméletében fogalmazódik meg definitíve. A formalista modernizmus Manet-t illető állásfoglalásainak hátterében Greenberg meglehetősen ahistorikus koncepciója áll, amely a modernista festészet normatív elvárásait genealógikusan kívánta megalapozni. Greenberg két alapvető jelentőségű szövegére érdemes utalnunk: *Clement Greenberg: Modernist Painting*. (In: *The New Art, A Critical Anthology*. ed. Gregory Battcock. New York 1966) és *Towards a Newer Laocoon*. (In: *uő: The Collected Essays and Criticism I, Perceptions and Judgments, 1939–1944*. Ed. John O'Brian, Chicago, London 1986)



## CONTENTS

## ESSAYS

ENDRŐDI, GÁBOR:	Chapters from the history of "The Nativity of Galgóc" (Hlohovec) .....	1
LICHNER, MAGDA:	Károly Csányi (1873–1956), the museologist. Thirty years in the history of the Museum of Applied Arts as reflected by documents in the archives .....	39
KELÉNYI, BÉLA:	Imre Schwaiger, the connoisseur. The Ferenc Hopp Museum of Eastern Asiatic Arts, Budapest: extracts from the history of a family. ....	53

## RESEARCH

BUZÁSI, ENIKŐ:	Reconstruction of Ádám Mányoki's activity in the court of August II. "the Strong", on the basis of 18 <sup>th</sup> century inventories of the collection in Dresden . .	67
BODA, ZSUZSANNA:	The "picture hall" at Hegyfalú – István Dorffmaister's lost painting series from 1794. ....	115

## NOTICES

RÓZSA, GYÖRGY:	Landscape of Sopron by Daniel Suttinger from 1681 .....	137
KORHECZ PAPP, ZSUZSANNA:	"Kuruc and labanc". Rediscovering of Viktor Madarász's painting .....	141
RÉVÉSZ, EMESE:	"Kuruc and labanc" – Two brothers – Historical scene from the past of Transylvania. Viktor Madarász's first historical painting from 1855 .....	144

## REVIEW

<i>Komárik, Dénes:</i> Problem of the architectural historicism and problems of its research. Schickendanz Albert 1846–1915. Millennial monuments for the past and the future. Exhibition in the Museum of Fine Arts 19 September–31 December 1996. Catalogue edited by Eszter Gábor, Mária Verő. Budapest 1996, 456 pages . . .	153
<i>Ember, Ildikó:</i> The Old Master's Gallery – in different way .....	156
<i>Berecz, Ágnes:</i> Michael Fried: Manet's modernism or the face of painting in the 1860's. Chicago, London; University of Chicago Press, 1996. 647 pages .....	160



## TABLE DES MATIÈRES

### ÉTUDES

ENDRÓDI, GÁBOR:	Chapitres de l'histoire de la «Nativité de Galgóc» (Hlohovec) .....	1
LICHNER, MAGDA:	Károly Csányi (1873–1956), le conservateur. Trente ans de l'histoire du Musée des Arts Décoratifs d'après les documents des Archives du Musée .....	39
KELÉNYI, BÉLA:	Imre Schwaiger, le connaisseur. Un chapitre d'un roman de famille dans l'histoire du Musée des Arts d'Asie orientale Ferenc Hopp .....	53

### RECHERCHES

BUZÁSI, ENIKŐ:	La reconstruction de l'activité du portraitiste Ádám Mányoki à la cour d'Auguste II. «le Fort» d'après les inventaires de la collection de Dresde du 18 <sup>e</sup> siècle .....	67
BODA, ZSUZSANNA:	La «salle à peintures» de Hegyfalú – La série de panneaux perdue d'István Dorffmaister de 1794 .....	115

### DOCUMENTATION

RÓZSA, GYÖRGY:	La vue de Sopron par Daniel Suttinger de 1681 .....	137
KORHECZ PAPP, ZSUZSANNA:	«Kouroutz et labantz». La redécouverte du tableau de Viktor Madarász .....	141
RÉVÉSZ, EMESE:	«Kouroutz et labantz» – Deux frères – Scène du passé de la Transylvanie. La première peinture historique de Viktor Madarász de 1855 .....	144

### REVUE DES LIVRES ET DES EXPOSITIONS

Komárik, Dénes:	Le problème de l'historisme dans l'architecture et les problèmes de sa recherche. Albert Schickedanz 1846–1915. Monuments millénaires pour le passé et pour l'avenir. Exposition au Musée Hongrois des Beaux-Arts, 19 septembre–31 décembre 1996. Catalogue rédigé par Eszter Gábor, Mária Verő. 456 pages.	153
Ember, Ildikó:	Sur le nouvel accrochage de la Galerie des Maîtres Anciens .....	156
Berecz, Ágnes:	Michael Fried: Manet's modernism or the face of painting in the 1860's. Chicago, London; University of Chicago Press, 1996. 647 pages. ....	160



51302

890



# MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ

AKADÉMIAI KIADÓ · 1998 · XLVII. ÉVF. 3-4. SZÁM



# MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ

## 1998/3–4.

A MAGYAR RÉGÉSZETI ÉS MŰVÉSZETTÖRTÉNETI TÁRSULAT FOLYÓIRATA

SZERKESZTI:  
JÁVOR ANNA

SZERKESZTŐBIZOTTSÁG:  
GALAVICS GÉZA, MOJZER MIKLÓS (ELNÖK), MRAVIK LÁSZLÓ,  
NAGY ILDIKÓ, PROKOPP MÁRIA

TÁRSSZERKESZTŐ:  
MIKÓ ÁRPÁD

### TARTALOMJEGYZÉK

#### TANULMÁNYOK

MIKÓ ÁRPÁD:	Báthori András Madonnája . . . . .	167
EMŐDI TAMÁS:	A Telegdi család és a reneszánsz művészet néhány emléke a 16. századi Bihar és Bereg vármegyékben . . . . .	177

#### KUTATÁS

EÖRSI ANNA:	„Gemartert ward under Poncio Pylato.” Megjegyzések M S mester Kálváriájának ikonográfiájához . . . . .	199
MEDVIGY MIHÁLY:	A Mátyás-graduále egyik miniatúrája és az Ábrahám-ikonográfia . . . . .	215
PATTANTYÚS MANGA:	Nagyrévy András és a pesti belvárosi plébániatemplom reneszánsz tabernákulumai . . . . .	219

#### ADATTÁR

SZIKSZAY BÉLA:	Ötvösművek, címerek és legendák az Esterházy-gyűjteményből . . . . .	229
GROTTE ANDRÁS:	Adatok a magyarországi ötvösség történetéhez I. Esztergom – Pest-Buda – Varasd. . . . .	235
BUZÁSI ENIKŐ:	Adatok és művek Balassa Ferenc majdani életrajzához . . . . .	241
CSONGOR DÉNES:	Tatzelt Vilmos, egy mellőzött műfaj grafikusművésze az 1860-as évekből . . . . .	248

#### SZEMLE

Marosi Ernő:	Kovács Éva (1932–1998): Species modus ordo. Szent István Társulat, Budapest 1998. 473 oldal, 264 kép. . . . .	259
Sisa József:	Andrew Ballantyne: Architecture, Landscape and Liberty. Richard Payne Knight and the Picturesque. Cambridge University Press, 1997. 315 oldal, 60 kép . . . . .	263
Szilágyi István:	A szlovákiai barokk művészet kiállítása Pozsonyban, 1998–1999 . . . . .	264
Opus mirabile-díjak,	1997–1998 . . . . .	265



## BÁTHORI ANDRÁS MADONNÁJA

1925-ben, a frissiben indult, máig utolérhetetlen színvonalú folyóiratban, a *Magyar Művészetben* Elek Artúr ismertette a Nemzeti Múzeum újjárendezett történeti kiállítását.[1] A késő középkori és reneszánsz művelődési és művészeti emlékeket bemutató teremben a Báthori-Madonna vonta magára a figyelmét. „Mindjárt az ajtó szemöldöke fölött egy olasz quattrocentista szobrász márványdomborműve. A Madonnát ábrázolja derékon alulig, mellette az isteni gyermeket. Két lebegő angyal koronát tart az istenanya feje fölé. A vésett felírás tanúsága szerint Báthory András megrendelésére készült a relief.” A leírásban különös dolog olvasható: Elek Artúr szerint a domborművet 15. századi olasz mester készítette. Az érzékeny és rendkívül művelt műkritikus, aki nem volt a késő középkori magyarországi szobrászat specialistája, nyilván megbízott a szemében, és az – egyébként is magasra helyezett – mű alsó szélére írott apró évszám – 1526 – elkerülte a figyelmét. Legalábbis, első olvasásra, ezt gondolnánk. Azzal azonban, hogy a Madonnát a quattrocentóhoz kötötte, nem állt egyedül. Az itáliai reneszánsz művészetet igen jól ismerő Pulszky Ferenc 1897-ben úgyszintén eredeti olasz műnek tartotta, melynek mestere – mint írta –, „ha az évszám nem keltezné készítését, csakugyan a XV. század végébe, a firenzei márványfaragók azon csoportjába volna sorozandó, kik Antonio Rosellino és Mino művészetére emlékeztetnek.”[2] Péter András 1930-ban megjelent, a magyar művészet történetét feldolgozó munkájában az időbeli ellentétet a mű stílusa és a rávésett évszám között azzal oldotta fel, hogy a domborművet a firenzei késő quattrocento stílusával rokonította, ám mesterét hazai művészek tartotta, „aki a provinciális magyar renaissance egyetlen jellegzetes képviselője volt.”[3] A Báthori-Madonna, amely kétségkívül rangos alkotása a magyarországi reneszánsz művészetnek, a harmincas évektől állandó szereplőjévé vált a hazai művészet történetének, és az is maradt mindmáig; kötelező illusztrációja minden összefoglaló művészettörténeti munkának ma is.[4] Balogh Jolán fogalmazta meg a huszadik század közepének tudományos konszenzusát, amely szerint a magyar reneszánsz szobrászatban „a fejlődés csúcspontját Báthory András Madonnája jelzi (1526), mely a firenzei kompozíció-típusnak magyar vésőtől származó üde, ötletes változata.”[5] Ez a formula évtizedeken át ismétlődött Balogh Jolán műveiben,[6] és az irodalomban olykor-olykor még ma is kísért. A „magyar véső” szókapcsolat a pallérozott irodalmi ízlésű művészettörténetesek kedvelt stílusfordulata lett. Több volt ez, mint metafora; maga a gondolkodásmód, a gondolati struktúra ismétlődött újra és újra: „a formálás egyszerűségén és az arctípusok sajátosságain megtetszik, hogy a vésőt magyar mester vezette”:[7] vagy, enyhébben, a mester „vésőjét jórészt az itthoni ízlés, az itthoni művészi gyakorlat

irányította.”[8] A „magyar ecset”-re rímelő „magyar véső” finom kétértelműségére – főnév és egyben folyamatos melléknévi igenév is – végül német fordítása világított rá, 1982-ben, a „véső”-t „Meister”-ként interpretálva. A magyar *stílus* kérdésének kulcsa is lehetne ez a szöveghely, különösen ha a „stílus” szó eredeti jelentésére (íróvessző, írásmód) gondolunk. Ami azonban számunkra ma nem több, mint szellemes, az értelmet megvilágító, könnyed szójáték, az Balogh Jolán számára maga volt a legkomolyabb valóság. A magyar reneszánszról alkotott szuggesztív képében különösen fontos Madonna tipológiai elemzését is ő tette közzé 1947-ben, több mint ötven esztendővel ezelőtt.[9]

Mária félalakja feliratos mellvéd mögül magasodik, jobbával átfogja, baljával épp hogy érinti a gyermeket, aki a mellvéden áll. Mária bő köpenyt és sűrű ráncolású inget visel, amelyet deréktájon csomózott övkendő fog



1. A Báthori-Madonna részlete (Mária)





2. A Báthori-Madonna részlete (Jézus)

össze. Jobb karjáról visszahullik a köpeny szárnya, mely tenyerét is beborítja, s így mintegy *manu velata* fogná Jézust, ha testét ujjai nem érintenék közvetlenül. Baljának hasonlóképp hangsúlyos érintő gesztusa: három ujjával a köpeny szegélyét szorítja tenyerébe, mutató- és középső ujját azonban gyermeke térdén nyugtatja. Jézus kontraposztban áll, arca, ruhátlan teste szembe fordul a nézővel. Jobbját áldásra emeli, baljával glóbuszt tart – nem gyümölcsöt, mint az olasz példák többségén –, megjelenése uralkodói. Mária mint *Regina Coeli*, a „Mennyei királynéasszonya” jelenik meg: feje fölé két lebegő angyal emel koronát. Mindkét angyalon széles karkivágású, ujjatlan, derékon lobogó szalaggal megkötött, bokáig érő bő ruha, amely könnyedén libben a levegőben, alsó szegélye fölcsapódik, s szépen ívelő szárnyuk végét érinti. *All'antica* figurák, ókori szarkofágokon tartják hasonlóképpen az elhunyt képmását. Mögöttük, a hátfalra két karika van felerősítve, ezeken függ a két lecsüngő végén bojtban végződő, lendületesen ívelő gyöngysor, jelezve a figurák mögötti teret, pontosabban azt, hogy a figurák tömör, tagolatlan hátlap előtt állnak. A dombormű keretét két keskeny lemez közé fogott asztragalosz-sor alkotja; e finom művű keret a figurákat körülfogó zárt térbe engedi a nézőt bepillantani.

A nevezetes, sokszor idézett felirat a dombormű alsó részén fut, két sorban, két finom keretező tagozat között. A feliratos mező felülete enyhén kidomborodik, két vége a keret síkjáról indul.

ORA·PRO·NOBIS·SANCTA·DEI·GENITRIX·VIRGO·MAR  
IA·PAX·IN·GREDIENTI /  
B(US)·EgREgIV(M)·HOC·OPVS·FECIT·FIERI·ANDREAS·  
FILI(US)·ANDREE·dE·BATHOR /  
· 1 · 5 · 2 6 ·

A kényszeredetten zsúfolt, rövidítésekkel telítődött – eleve kétféle típusú betűvel írott – felirat teljesen kitölti a mezőt, s az apróbb jegyekkel írott évszám még így is a keretező kímára szorult. Az – eredetileg fekete pasztával kitöltött – betűk faragása módfelett ügyetlen, vonalvastagságuk szabálytalanul változó, és a kő többször is kipattant – véletlenül – két betű között. Ez a faragó csakugyan nem lehetett olasz, Balogh Jolánnak teljesen igaza volt. Én azonban azt is kizártnak tartom, hogy a feliratot faragó és a domborművet alkotó kéz ugyanaz lett volna. Az ugyanis, aki olyan virtuóz aláfaragásokat tudott hibátlanul megoldani, mint amelyet Mária koronájánál, a koronát tartó angyalok karjánál, Jézus vagy Mária kezénél láthatunk [10] – amelyet fotó vagy reprodukció csak igen ritkán tud visszaadni –, szóval az a mester nemhogy ilyen betűket nem véselt volna soha, hanem ilyeneket farigcsáló segédet is aligha tűrt volna meg maga mellett. A felirat – a mű legkevésbé sikerült része – később került a domborműre, vagyis a dombormű korábban kellett keletkeznie, mint 1526. Pontosabban fogalmazva: a Báthori-Madonnát legkésőbb 1526-ban faraghatták, de készülhetett korábban, akár jóval korábban is. A betűk típusából, megformálásából sok mindenre lehet következtetni, a Madonna alkotójának magyarságára azonban aligha.

A Madonna típusát tekintve kétségkívül a firenzei quattrocento Madonnákat idézi. Már első tudós földolgozója, Pasteiner Gyula a Verrocchio- és a della Robbia-körben találta meg az előképeket, [11] amelyeket azután Balogh Jolán határozott meg részletesen. [12] A fejlődési sor – amelyről nem szabad elfelejteni, hogy csupán a tudományos irodalomban létező, imaginárius sor – eszerint Bernardo Rossellino Madonnájával (Leonardo Bruni síremlékén a Santa Croce-ban) kezdődik, Verrocchio műveivel folytatódik és Andrea della Robbia majolika domborműveivel „jut legközelebb” a Báthori-Madonnához. Ezt az absztrakt tipológiai sort tovább pontosítani meddő és felesleges vállalkozás volna; legfeljebb a végpontján lehet – bár nem nagyon érdemes –



3. A Báthori-Madonna részlete (A bal oldali angyal)





4. A Báthori-Madonna részlete (A jobb oldali angyal)

kiegészíteni: az oberlini (Ohio) Allen Memorial Art Museumban őrzött színezett stukkó dombormű az eddig ismerteknél egy kicsivel még közelebb áll a Báthori-Madonnához.[13] Mária bal kezének mozdulata árnyalatnyival jobban hasonlít hozzá, mint bármely másik: jóllehet a Gyermekeket nem érinti meg. Ennek – a szintén Verrocchio műhelyéből származó domborműnek – még egy példánya ismert, s a többi idézhető példának is gyakran maradt korabeli sokszorosított – stukkó vagy cartapesta – változata. Hű előképe a Báthori-Madonnának persze nem került elő (talán nem is volt). Eredetileg ezt is magánajátosságra szánhatták, a felirattal azonban, úgy tetszik, kilépett ebből a szférából. Feltödik a kérdés: vajon nincs-e valaminő összefüggés a felirat és Báthori Andrásnak a mohácsi csatából való megmenekülése között?[14] A fatális 1526-os évszámot át kellene értelmeznünk. Sok olasz – vagy itáliai hatást tükröző – Madonna-dombormű lehetett egyébként Magyarországon ekkoriban: ilyen volt az a vörösmárványból faragott, félalakos Madonna, amelynek töredéke a budai Nagyboldogasszony-templomban került elő,[15] és ilyen lehetett Esztergomban, Ippolito d'Este palotájában az, amelyről csupán írásos forrás szól.[16] Az esztergomi stukkóból készült, s bearanyozták; a Báthori-Madonna alkotóját inspiráló művek között számolnunk kell sokszorosított, közvetlenül Itáliából importált Madonna-ábrázolásokkal is. S közülük nem lehet kizárnunk a táblaképeket sem, amelyek között szintén akadnak hasonló kompozíciójuk.[17]

A magyarországi reneszánsz művészet emlékanyagában szokatlanul épen maradt mű stílusa a művészettörténeteseknek – láttuk – sok problémát okozott. Balogh Jolán – stíluskritikai alapon – az alkotók közül az olasz szobrászt ugyanúgy kizárta, mint a „hazai német mester”-t. A domborművön „germán jellegzetességnek semmi nyoma nincs” – írta 1947-ben, és arra is határozott irányt mutatott, hol kell keresni a szobrászt. A nyírbátori egykori Szent György- (ma református) templom szentségtartófülkéjén díszítő angyalfej az a mű, amelyhez a Bambino közvetlenül kapcsolódik, s e stiláris összefüggésből Balogh Jolán mester és tanítvány kapcsolatára következtetett. Szerinte a Madonna mestere a Báthoriak olasz szobrászátlól kaphatta „művészi képzését”. „A magyar tanítvány művében azonban az olasz motívumok erősen átalakultak. A különbségek ... a formaérzék lényegét érintik.”[18] Síkszerűség, frontális beállítás – ezek hiányoznak az itáliai példákból. „Épp ilyen ellentét mutatkozik az arkifejezésekben, az olaszos sentimentónak nyoma sincs, helyette valami fanyar komolyság, érdes báj fejeződik ki.” Ez utóbbi fordulat roppant árulkodó: Balogh Jolán – és vele együtt sok kutató – az itáliai reneszánsz stílus elemeiben azokat a motívumokat pillantotta meg, amelyek a magyar formaérzéknek leginkább megfelelnek; mi több, olybá tűnt neki, mintha a reneszánsz sorsszerűen jelent volna meg a nemzet életében, mintha az egyenesen a magyarság számára lett volna elrendelve.[19] Balogh Jolán volt az, aki a harmincas évektől kezdve összegyűjtötte és rendszerezte azt a tengernyi – korábban ismeretlen – reneszánsz kőfaragványt,





5. A Báthori-Madonna részlete a felirattal

amelyből a Madonna-dombormű mint valami sziget, kiemelkedik. Életművében mégis mintha kissé megkéské-  
 kapott volna helyet a Báthori-Madonna; Gerevich Tibor  
 ugyanis már jóval korábban, 1924-ben integrálta a dom-  
 borművet a magyar művészet történetébe.[20] Érdemes  
 figyelni arra, hogy a szakirodalom mennyire visszafogott  
 volt a szobor attribúálásában, egészen az 1920-as évekig.  
 Még 1919-ben is, a Nemzeti Múzeum kiállítási vezetőjé-  
 ben „italiai mester” szerepelt alkotójaként.[21] Elek Artúr  
 tehát 1925-ben – a bevezetőben idézett írásában – ehhez  
 a régi konszenzushoz kapcsolódott – csak hogy immár  
 egy tökéletesen átrendezett, teljesen új koncepció szerint  
 felállított kiállítást ismertette. A Nemzeti Múzeum tör-  
 téneti kiállítása ugyanis ekkorra hangsúlyozottan ma-  
 gyar tárgyúvá vált. 1912-ben a Báthori-Madonna még  
 ugyanabban a vitrinben kapott helyet,[22] amelyikben  
 Andrea Pisano Madonna-szoborcscájája[23] és Matthias  
 Wallbaum finom mívű házioltárája volt látható,[24]  
 1925-ben viszont már a magyar reneszánsz emlékeit  
 bemutató termet díszítette. Társai lettek azok a Mátyás  
 budai palotájából származó kőfaragványok is, amelyeket  
 Varjú Elemér a pária-létekből, a múzeum földszinti folyo-  
 sójáról emelt ki az állandó kiállítás fényes darabjai kö-  
 zé.[25] Nagyjából ezzel párhuzamosan alakult ki a Ma-  
 donna máig érvényes helye a magyar művészet történe-  
 tében is. A tudomány korábbi konszenzusa megválto-  
 zott: s bár Gerevich Tibor,[26] Divald Kornél[27] vagy  
 Hekler Antal[28] felfogása sok mindenben különbözött  
 egymástól, mégis az ő írásaikban alakult ki a Báthori-  
 Madonnának az az interpretációja, amelyet azután  
 Balogh Jolán kanonizált a huszadik század közepén.

Nem érdemes ehelyütt belemélyedni a huszas-  
 harmincas évekre oly jellemző etnocentrikus művészet-  
 történet-írás sajátosságaiba, csupán annyit jegyez-  
 meg, hogy a dombormű datálása – az 1526-os évszám  
 utólagosnak bizonyulva – bizvást szinkronba hozható  
 akár a Báthoriak „olasz szobrászá”-val is.[29] Ráadásul a  
 Madonna anyaga éppúgy márga, mint a párhuzamul  
 idézett kvalitásos nyírbátori faragványé, vagyis a szent-  
 ségházé és a többié: a kettős kapuzaté és a sediliáé –  
 vagyis az egész együttes központi műhelyből (való-  
 színűleg Budáról) készen kifaragva érkezett Nyírbátorba.  
 Nyilván ott, ugyanabban a műhelyben készült a Madon-  
 na is. Az anyagvizsgálat eredménye perdöntő: e márga-  
 típus bányahelyét Buda környékére lokalizálták a geoló-  
 gusok.[30] A kővizsgálatig a Madonna többnyire már-  
 vány domborműként szerepelt az irodalomban, olykor  
 pedig – például Pasteiner tanulmányában – anyagként  
 a kehlheimi kő volt feltüntetve. Ez utóbbi meghatározást  
 egyébként ritkán hangoztatták a művészettörténészek,  
 hisz ez a mű hazai eredetét is kétségesse tehette volna. E  
 kőfajta Magyarországon a 16. században csak import  
 műveknél találjuk meg: a királyi Magyarországi késő  
 reneszánsz – leginkább Bécsből eredő – síremlékeinek  
 szép sorozatánál.[31]

Mint a magyar középkor nem egy alkotásánál, a kuta-  
 tók a Madonnával is csak „szemtől-szembe” foglalkoz-  
 tak, és mindig megmaradtak a mű felszínén. Maga a  
 felület amúgy gyanúsán jó állapotban van, apróbb töré-  
 sektől, csorbulásoktól eltekintve ép, sőt fényezett. Hogy  
 ez a fényezés eredeti-e, nem valószínű; talán azért  
 e szinte bántóan merev, holt felület, mert korábban – a



6. A Báthori-Madonna hátoldala





7. Báthori András Madonnája, 16. század első negyede. Magyar Nemzeti Galéria (A Magyar Nemzeti Múzeum állandó kiállításán)





8. Verrocchio műhelye, 1470 előtt: Mária gyermekével  
Stukkdombormű (Oberlin, Allan Memorial Art Museum)



9. Verrocchio műhelye, 1465–1470: Mária gyermekével  
Stukkdombormű (Amsterdam, Rijksmuseum)

múlt században? – lecsiszolták. A dombormű keskeny oldalapjai nincsenek lesimítva (vagyis nem voltak láthatók), hátlapjának hasított felületét pedig vékony laposvésővel, több irányba futó párhuzamos vonalakkal összekarcolták. A kidomborodó mellvéd mögött a hátlapot kivésték, a kötömböt könnyebbé tették. A hátlapon nincsenek – a véső vonta barázdákban sem – vakolatmaradványok. A dombormű valószínűleg soha nem volt befalazva – ami persze nem jelenti azt, hogy ne lett volna falra erősítve.[32] Nem kizárt, hogy eredeti állapotában gazdagon tagolt, festett-aranyozott, fából készült keret foglalta magába, mint az itáliai példák némelyikét ma is. Megmenekülését talán épp mobilitásának köszönhet.

E részletmegfigyelések fontosak, hisz az utólag írott felirat – legalábbis konkrét értelmezése szerint [33] – valamely bejáráthoz kapcsolja a Madonnát. Hol lehetett ez a kapu? Többen Nyírbátorra gondoltak, néhányan azonban – közéjük tartozik e sorok írója is – tanácstalanok maradtak. A zavar forrása az, hogy nem ismerjük a mű provenienciáját. 1812-ben Kámánházy László Mihály váci püspök (1807–1817)[34] adományozta a Nemzeti Múzeumnak.[35] A szorgalmas helytörténész, Tragor Ignác szerint Vácra Althann Károly Mihály püspök (1734–1756) nővére, Mária révén jutott, aki 1727-ben Prágában Sickingen tábornagynak ment feleségül. Feltételezte, hogy a Madonna az 1613-ban Prágában elhunyt Báthory Zsigmond hagyatékából került a Sickingen-család birtokába. Sajnos ennek a történetnek nem ismerjük a pontos forrásait, csak azt tudjuk, hogy a Madonna már 1777-ben a városban volt, a püspök – Migazzi Kristóf – tulajdoná-

ban.[36] Balogh Jolán szerint a dombormű Báthori III. András – II. András, a mecénás fia – kezén jutott Nyugat-Magyarországra.[37] (III. András 1567-ben halt meg, és a máriavölgyi pálosoknál temették el.) Az ecsedi Báthoryak – III. András kivételével – mind protestánsokká lettek, s Mária-kép az ő tulajdonukban aligha őrződött volna meg. A somlyai ág katolikus maradt, ám nem valószínű, hogy egy ilyen törekény mű éppen maradt volna a 16–17. századi Erdélyben. Nagyon plauzibilis föltételezés, hogy a Báthori-Madonna távol Magyarországtól vészelté át a történelmi katalizmákat. Van azonban egy – eddig ismeretlen – levéltári adat, amelyet itt, ebben az összefüggésben föltétlenül közölnünk kell.

1700. szeptember 20-án felvettek egy tanúkihallgatási jegyzőkönyvet, amelyben az ecsedi vár „hányása alkalmatosságával” kapcsolatos kérdésekre várták a válaszokat.[38] Eltűntek a vár bizonyos faragott kövei (ajtó- és ablakkeretek) és vasrostélyai – ezekre vonatkozott az első két kérdés. A harmadik így hangzott: „Specialiter a Boldogságos Szűz képét, ki az külső Várnak az kis kapuja felett volt, hova lett, ki vitte vagy ki vitette el, és ki által.” A huszonhárom tanú az első két kérdésre Károlyi Sándor nevét említette, egybehangzóan, a harmadikra azonban senki sem adott feleletet. Lehetett-e azonos a „Boldogságos Szűz képe” a Báthori-Madonnával? A dombormű felületén ma nincs nyoma annak, hogy huzamos ideig ki lett volna téve az időjárás viszontagságainak.[39] Az egyenesen lehetetlen, hogy Ecseden lett volna Báthory István országbíró († 1605) idejében, aki a protestáns képrombolás legendás élharcosa volt.[40]



Nem említik az ecsedi vár inventáriumai sem, pedig van belőlük jócskán a 17. századból is.[41] 1700-ban azonban mégis keresnek ott egy Madonnát – Ecseden, a Báthoriak egyik ősi fészkeben, ahol már Báthori II. András apja, I. András is építkezett (fennmaradt építési feliratának [1492] szövege),[42] és fia, III. András is a 16. század közepén (ebből is maradt egy címeres-feliratos kőfaragvány).[43] Ott volt-e egyáltalán az a Mária-kép? Vagy csak az volt ismert, hogy másutt felbukkant egy, a Báthoriakhoz kapcsolódó Madonna? Mi lehetett Ecseden az a „darab marvan kő”, amit az egyik tanú, bizonytalanul, de megemlíti? A probléma nyitott – talán újabb adatok felbukkanása eloszlatja a homályt. A 18. századi inventáriumok úgy tudták, ahogyan a tanúk is vallották 1700-ban: Károlyi Sándor volt az, aki elhordatta a faragott kövek nagy részét az ecsedi várból.[44]

Elek Artúrnak a lényegét tekintve igaza volt, amikor a Báthori Madonnát 15. századi műnek vélte. A Madonna-dombormű stílusának vizsgálata – amely hosszú ideig központi problémája maradt a hazai művészettörténetírásnak – nem vezetett sehova. Nem az alkotó nemzeti hovatartozása kell hogy legyen a kutatás tárgya. Oly sok évtized múltán ma sem tudunk sokkal többet annál, mint amit Pasteiner Gyula leírt 1885-ben. Ő határozta meg elő-

ször a feliratan említett Báthori Andrást a nyírbátori stallumokat megrendelő Báthori II. András személyében, s feltette azokat a kérdéseket, amelyekre ma sem tudjuk a választ.[45] A Madonna mesteréről azonban nem nyilatkozott olyan entuziasztikusan, mint a huszadik századi magyar művészettörténészek. A dombormű nem elsőrendű szobrász munkája – írta –, s nem bizonyítható be, hogy „magyar ember faragta”, bár „középszerű olasz művének is bajos volna mondani a feltűnő ügyetlenségek miatt”. A kőanyag meghatározását leszámítva körülbelül itt tartunk ma is.[46] A kérdés most már az – hogy eddig megtett, kanyargós utunk mégse legyen hiábavaló –, hogy a magyarországi reneszánsz művészet egészére nézve nem ugyanaz a tanulság vonható-e le, mint főszereplőjének, a Báthori-Madonnának a vizsgálataiból. Nem kellene-e vizsgakanyarodnunk a jelenségek pontos megértése végett a múlt század végére, s mindent újra kezdve elfelednünk nemcsak a válaszait, hanem a kérdéseit is annak a tudománynak, amely a magyarországi reneszánsz művészet emlékeiben nem volt képes többet, nem volt képes mást látni, mint a nemzetet képviselő, dicsőséges stíluskorszak tanúbizonyságait?

Mikó Árpád

## JEGYZETEK

E dolgozat első – rövidebb – változata a József Attila Gimnázium alapításának 85. évfordulójára kiadott emlékkönyvben jelent meg, jegyzetek nélkül, két képpel (Saxa loquuntur... I-II. Összegyűjtötte Vasbányai Ferenc József. Budapest 1988). A megírása óta eltelt másfél év alatt magát az eredeti szöveget is több helyen módosítottam és bővítettem.

1 Elek Artúr: A Nemzeti Múzeum újra elrendezett régiségtára. Magyar Művészet I. 1925, 257.

2 Pulszky Ferencz: Magyarország archaeológiája. I-II. Budapest 1897, II. 248.

3 Péter András: A magyar művészet története. I-II. Budapest 1930, I. 198–200.

4 Hekler Antal: A magyar művészet története. Budapest 1934, 119; Horváth, Enrico: Il Rinascimento in Ungheria. Roma 1939, 87; Magyar Művelődéstörténet II. Magyar Renaissance. Szerk. Domanovszky Sándor. Budapest [1939], 669; Hankiss János: A magyar génusz. Budapest 1941, 199; Pálkás László: A renaissance Magyarországon. Budapest 1942, 11; Radocsay Dénes: Magyarországi reneszánsz művészet. Budapest 1959, 23–24; Kampis Antal: A magyar művészet a XIX. századig. Budapest 1968, 98–100; Balogh Jolán: A reneszánsz kor művészete. In: A magyarországi művészet története. Szerk. Fülep Lajos, Dercsényi Dezső, Zádor Anna. Budapest 1973<sup>5</sup>, 211; Bialostocki, Jan: The Art of the Renaissance in Eastern Europe. Oxford 1976, 9; Dercsényi Dezső-Zádor Anna: Kis magyar művészettörténet. Budapest 1980, 152; Feuerné Tóth Rózsa: A korai reneszánsz. A művészet története Magyarországon. Szerk. Aradi Nóra. Budapest 1983, 176; Ezer év mesterművei. Budapest 1988, 144. kép; vö. az utolsó jegyzettel is!

5 Balogh Jolán: A reneszánsz kor művészete. A magyarországi művészet története. i. m. (4. jegyzet) 211. (A kötet – s benne az idézett mondat, a 278. lapon – első ízben 1956-ban jelent meg.)

6 A mondat első változata már 1939-ben napvilágot látott: „A fejlődés csúcspontját Báthory Andrásnak, a nyírbátori stallumok donátorának szép Madonnája jelzi (1526), mely firenzei típusnak magyar vésőtől származó üde, ötletes változata.” (Balogh Jolán: A késő-gótikus és a renaissance-kor művészete. In: Magyar művelődéstörténet II. Szerk. Domanovszky Sándor. Budapest [1939,] 578.) Legutoljára pedig 1982-ben, a schallaburgi kiállítás

katalógusában volt olvasható: „Der Höhepunkt der Entwicklung ist die Madonna von Andreas Báthory (1526), die eine anmutige Variante eines ungarischen Meisters nach einem florentinischen Kompositionstypus darstellt.” (Balogh, Jolán: Die Kunst der Renaissance in Ungarn. In: Matthias Corvinus und die Renaissance in Ungarn 1458–1541. Wien 1982, 101.)

7 Kampis Antal: Régi magyar szobrászat. Budapest 1948, 13.

8 Radocsay Dénes: A Régi Magyar Osztály. In: A Szépművészeti Múzeum 1906–1956. Szerk. Pogány Ö. Gábor-Bacher Béla. Budapest 1956, 141., 166. kép.

9 Balogh Jolán: La Madonne d'André Báthory / Báthory András Madonnája. Az O. M. Szépművészeti Múzeum Közleményei N° 1. Budapest 1947, 8–14, 28–30. Az általa idézett példák újabb irodalma: Wilk, Sarah B.: Fifteenth-Century Central Italian Sculpture. An Annotated Bibliography. Boston Mass. 1986; Olson, Roberta J. M.: Italian Renaissance Sculpture. London 1992, 96–102, 113. skk; Poeschke, Joachim: Donatello and His World. Sculpture of the Italian Renaissance. New York 1994, 420–421, 463–464, 467. stb. L. még a 13. jegyzetet is!

10 A szobrász igen jól ismerte anyagát. A erőteljesen térbe ugró, a háttér előtt szinte lebegő koronapánt látszólag teljesen körbefaragott, valójában azonban a három középső pártá tetejénél három vékony kőtartót is hagyott a mester: ezek támasztják, s óvják biztonságosan a csipkeszerűen áttört faragványt. Mária és Jézus szemének írisze fúrt lyuk – a szobrász fúrot is használt. Nagy gyakorlatról árulkodik az is, hogy a keretező asztragalosz-sor elemei végig áttört kőfonálra vannak felfűzve.

11 Pasteiner Gyula: Báthory-féle Madonna a Nemzeti Múzeumban. Archaeologiai Értesítő (új folyam) V. 1885, 378–381.

12 Balogh Jolán (9. jegyzetben) i. m. 29.

13 Kecks, Ronald B.: Madonna und Kind. Das häusliche Andachtsbild im Florenz des 15. Jahrhunderts. Berlin 1988, 39, 107, 135–142., 82. a. és b. kép

14 Egyháztörténeti emlékek a magyarországi hitújítás korából. I. (1520–1529) Szerk. Bunyitay Vince-Rapaics Rajmund-Karácsonyi János. Budapest 1902, 295–296.

15 Balogh Jolán: A művészet Mátyás király udvarában. I-II. Budapest 1966, I. 297., II. 334. kép

16 Balogh Jolán (15. jegyzetben) i. m. I. 287.

17 Kecks, Ronald B. (13. jegyzetben) i. m., 110–111., 89–91. kép



- 18 Balogh Jolán (9. jegyzetben) i. m. 29.
- 19 Vö.: Marosi Ernő: Mátyás király és kora a művészettörténeti irodalomban. Korunk (harmadik folyam) I. 1990, 442–443.
- 20 Gerevich Tibor: A régi magyar művészet európai helyzete. Budapest 1924, 21–22., 4. kép
- 21 Tájékoztató a Magyar Nemzeti Múzeum gyűjteményeiben. Budapest 1919, 19.
- 22 Magyar Nemzeti Múzeum. Kalauz a Régiségtárban. Budapest 1912<sup>16</sup>, 247. (8. székény, 8. szám)
- 23 Balogh, Jolán: Katalog der Ausländischen Bildwerke des Museums der Bildenden Künste in Budapest. IV–XVIII. Jahrhundert. Budapest 1975, Nr. 25.
- 24 Az európai iparművészet stíluskorszakai. Reneszánsz és manierizmus. Kiállítási katalógus. Szerk. Péter Márta, Bardoly István. Budapest 1988, 319. sz.
- 25 Elek Artúr i. m. (1. jegyzet), 248. Vö.: Varjú Elemér: A Régiségtár gótikus szobája. Közlemények a Nemzeti Múzeum Érem- és Régiségtárából I. 1916, 20–38.
- 26 Gerevich, Tiberio: L'arte antica ungherese. Roma 1930, 17.
- 27 Diváld Kornél: Magyarország művészeti emlékei. Budapest 1927, 187.
- 28 Hekler Antal: A magyar művészet története. Budapest 1934, 119.
- 29 Balogh Jolán egyébként később kissé módosította korábbi elképzelését: a schallaburgi kiállítás katalógusában a szentség-ház mesterét azonosnak tartotta a Madonna mesterével (Matthias Corvinus und die Renaissance in Ungarn 1458–1541. Wien 1982, 584–586.). Sikertült ekként ellentmondásba kerülnie önmagával: a katalógus tanulmányában a sediliát és a kaput cinquantento jellegűnek tartotta, a tabernákulumon viszont a quattrocen-to sajátosságokat emelte ki (i. m. 101.). Ez a szöveg gyakorlatilag a „kétkötetes” ötödik kiadásában megjelent tanulmány (I. 4. jegyzet) német fordítása, ahol is magukat az emlékeket külön-külön nem datálta. A sediliát és a kaput ebben a katalógusban sem keltezte pontosan, a quattrocen-to jellegű tabernákulumot viszont 1520–1526 közé helyezte.
- 30 Árpás Endre–Emszt Gyula–Gálos Miklós–Kertész Pál–Marek István: Az ún. Budakörnyéki márga és jelentősége a magyar építészettörténetben. In: Horler Miklós 70. születésnapjára. Tanulmányok. Szerk. Lővei Pál. Budapest 1993, 239–258.
- 31 A királyi Magyarországi késő reneszánsz síremlékeire gondolok elsősorban: például Jacobus Mordax epitáfiumára Pozsonyszentgyörgyön, Wolfgang Köglére Pozsonyban (Dóm), vagy Fejérvölgy István memoriai táblájára szintén Pozsonyban (ferences templom), stb.
- 32 A dombormű keskeny oldallapjai kívül (a homloklap felé eső széleken) finomabban, a hátlap felé eső részekben durvábban faragottak. Ugyanazzal a vésővel készült ez a felület is, mint a hátlap; fogasvésőnek nincs nyoma. Ez a megmunkálási mód kizárja, hogy a Madonna-domborművet eredetileg kőkeretbe szánták volna. Az élek közül a két oldalsón és a felsőn vannak csekély vakolatmaradványok és meszelésnyomok is, amelyek arra utalnak, hogy egy időben biztosan falon volt elhelyezve. – Ehe-lyütt is szeretnék köszönetet mondani Tóth Sándornak, aki szíves volt segítségemre lenni a dombormű vizsgálatában, és akinek pontos megfigyelései nélkül ez az írás sokkal szegényebb lenne.
- 33 A „pax ingredientibus” formula jelentése megváltozik – vagy gazdagodik –, ha a Madonnát mint „Porta Paradisi”-t értelmezzük. Vö.: Kecks, Ronald G. (13. jegyzetben) i. m. 77–78. Erre a lehetőségre – és sok más összefüggésre – Marosi Ernő volt szíves felhívni a figyelmem.
- 34 Balogh Margit–Gergely Jenő: Egyházak az újkori Magyarországon 1790–1992. Budapest 1996, 49.
- 35 Cimetiotheca Musei Nationalis Hungarici sive catalogus historico-criticus... Budae 1825, 43.
- 36 Tragor Ignác: Vác műemlékei és művészei. Budapest 1930, 24. Tragor – hivatkozás nélkül – Róka János „Alt und Neu Waitzen” (Preßburg und Kaschau 1777) c. könyvéből vette az adatokat (44–45.). A dombormű ekkor Migazzi Kristóf váci püspök tulajdonában volt. Díszes keret vette körül, rajta kettős címer: Salisch és Sickingen. – Az adatra Papp Júlia volt szíves felhívni a figyelmem; cikke, több új váci adattal az Értesítő következő számában fog megjelenni.
- 37 Matthias Corvinus und die Renaissance in Ungarn (29. jegyzetben) i. m. 584–586. Meg kell jegyeznem: az, hogy a Madonna-dombormű valaha is Máriavölgyre került volna, csupán Balogh Jolán feltételezése. Ilyen értelmű forrást nem ismerünk.
- 38 Budapest, Magyar Országos Levéltár, A Magyar Kamara Archivuma, E 148. Neoregistrata Acta, fasc. 845, No. 41.
- Anno 1700 die 20. 7bris facta est inquisitio iuxta [...] Puncta modo sequenti  
De eo utrum  
1. Tudgyae, Lattae, hallottae az Tanú ezen Ecsedi Varnak hanyasa alkalmatosságával kicsoda hordatta el az ablakra és ajtóra való faragot köveket, úgy az vasrostélyokat, s más efféle eszközöket, és hová.  
2. Hanyszor eshetet ezen hordozás, kik által s hova való szeke-  
rekkel, és kik voltanak mellettek, hanyan lehettek circiter a kik hordottak.  
3. Specialiter a Boldogsagos Szűz képét, ki az külső Várnak az kis kapuja felet volt, hova lett, ki vitte vagy ki vitette el, és ki által.  
Primus Testis Ladislaus Szabo Miles ecseadiensis Anno circiter 50. Sibi medianti fatetur ad jnum. Hallotta hogy Károlyi Sándor úr elő n[agyság]a számára vittek volna faragott köveket és vasrostélyokat is. A predicatorral latot valami darab malom köveket, s valami darab marvan követis, de ki hozta ki az Varbul nem tudgya. Ad secundum [...] punctum. Hallotta, hogy ocs varra hozták volna az köveket, és hogy Lakatos Miklos volt mellettek, s ezen Fastinus magais latta a midőn Ecsed Varasatul szekereket kert volna az kövek alá ceterum nihil. stb. (23 tanú, egyik sem tud a Madonnáról.)
- 39 Hacsak az nem, hogy az egész felületet lecsiszolták.
- 40 Ecsedi Báthory Istvánról legújabbban: Balázs Mihály: Ecsedi Báthory István és a jezsuiták. In: Művelődési törekvések a korai újkorban. Tanulmányok Keserű Bálint tiszteletére. Szerk. Balázs Mihály–Font Zsuzsa–Keserű Gizella–Ótvös Péter. (Adattár a XVI–XVIII. századi szellemi mozgalmak történetéhez 35.) Szeged 1997, 1–10.
- 41 Urbaria et conscriptiones. Művészettörténeti adatok. Gyűjtötte Baranyai Béláné és Csernyánszky Mária. 1. kötet. Budapest 1967, 136–140. (1647, 1648, 1688.); 7/1. kötet. Budapest 1984, 86–93. (1613, 1621, 1686, 1690, 1697.)
- 42 Az 1492. évi építési felirat: Urbaria et conscriptiones. (41. jegyzetben) i. m., 1. kötet. Budapest 1967, 141; I. még: Koroknay Gyula: A mátészalkai reneszánsz Báthory címer. Művészettörténeti Értesítő VII. 1958, 253–256.
- 43 Magyar Kálmán: A nagyecsed reneszánsz vár Báthori-címeres köve. Művészettörténeti Értesítő XXVII. 1978, 67–74.
- 44 Urbaria et conscriptiones. (41. jegyzetben) i. m., 8. kötet, Budapest 1990, 49.
- 45 Pasteiner Gyula (11. jegyzetben) i. m. 378: „Nem tudjuk, hogy kicsoda készítette, vajjon hazai vagy idegen szobrász műve-e? Nem tudjuk, hogy milyen különös czéllal készült, a mint ismeretlen a műnek sorsa is a mohácsi vész követő századokon át. Vajjon miként került el a pusztulást, melynek annyi művészeti emlékünknél áldozatul esett? Ezen kérdésekre, melyek nemcsak művészeti, hanem általános történeti érdekekkel is bírhatnának, nem tudunk választ adni.”
- 46 Vö.: Marosi Ernő: A magyar középkor művészete a Nemzeti Múzeumban a milicentenáriumi év kiállításain. BUKSZ IX. 1997, 167.



## ANDRÁS BÁTHORI'S MADONNA

Lord Lieutenant of Szatmár András Báthori's Madonna relief is a work of Hungarian Renaissance art also registered in international literature. The work got into the collection of the Hungarian National Museum very early, at the beginning of the last century. Its first scientific analysis dates from 1885 (published in *Archaeológiai Értesítő* and *Ungarische Revue*). In it, Gyula Pasteiner identified the client for whom it was made and defined its models among the Virgin and Child reliefs of the great late quattrocento Florentine masters (Bernardo Rossellino, Andrea del Verrocchio). He did not find grounds to identify the anonymous master either with a Hungarian or with an Italian sculptor. In subsequent literature and museum guides of varying quality, it was usually mentioned as the work of an Italian sculptor. After World War I, when more and more early Renaissance Hungarian stone carvings were recovered, a view struck root for a long time to come: it was made by a Hungarian sculptor patterning his work on Italian examples. This idea was canonically formulated by Jolán Balogh (*Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts* No.1. 1947) This type of adaptation could have become the model for the borrowing of original Italian elements that were so significant in Hungarian Renaissance art. This view claims that the Hungarian master learnt the motivic stock of Renaissance art from Italians engaged in Hungary and reinterpreted the example in line with his (national) character. The history of the relief was indeed as defined by special literature. It was included in the permanent exhibition of the Hungarian National Museum; in the Old Collection at the beginning of this century, it shared a case with such masterpieces of European art as Andrea Pisano's Madonna and Matthias Wallbaum's home altar. Later (in 1925) the old collection was rearranged, and from then on, Báthori's Virgin became the representative of Hungarian Renaissance art. The permanent exhibition of culture history, including Báthori's Madonna, is still on as conceived at that time, with some major reshufflings in the meantime.

Jolán Balogh claims that the main proof of the local, Hungarian nationality of the sculptor is the two-line inscription

being in hesitant, partly in roman and partly in gothic characters. However, when you take a look at each letter and not only the inscription as a whole, you find the letters are very primitively carved and cannot be by the hand of the relief carver. Maybe the inscription was applied later, and thus the ill-fated date of 1526 is not necessarily the date of creation. The work could have been made in that year, or, for that matter, it could have been made much earlier, too.

For a long time, the material of the relief was defined as white marble or Kelheim stone. Scientific testing, however, clearly defined it as marl quarried around Buda. This is the type of stone that was most frequently used for all'antica stone carvings apart from the red marble of Esztergom in the Jagellon Age. Besides the person of the patron, the material is also proof of the Madonna's Hungarian origin.

The type of the Madonna is connected to the late quattrocento Virgins of Florence, as has long been established by literature. It is not precluded that it was bought as a ready art work in Buda (there is information about the purchase of a white marble tabernacle in the town in the early 16th century, for example). The examination of the back proves that it was not walled in: it has no traces of plaster. It may have had a frame.

The provenience of the relief is unknown. The National Museum got it from the bishop of Vác as a gift, but there is no knowing where he had acquired it. It was possibly abroad for a long time, but the two prevalent views that it survived the ordeals of history in Prague or in Mariathal (and elsewhere) lack evidence today. A recently recovered archival source may, however, bring us a step closer to the answer. When the castle of Ecsed was being pulled down in 1700 (it was the ancient seat of the Báthori family), a picture or relief of the Virgin (the Hungarian source allows for both options) disappeared. It used to be "above the small gate of the inner castle". Since however no previous (17th century) inventories of the castle make mention of the Madonna and the castle had belonged to the Protestant line of the family for a long time, this is no sure proof. Further archival data are required to be found to resolve the puzzle.







## A TELEGDI CSALÁD ÉS A RENESZÁNSZ MŰVÉSZET NÉHÁNY EMLÉKE A 16. SZÁZADI BIHAR ÉS BEREK VÁRMEGYÉKBEN

A főleg Bihar és Csanád vármegyékben birtokos főúri Telegdi család – melynek tagjai már a 14. században fontos világi és egyházi méltóságokat viseltek – politikai szerepvállalása a 15. század végén válik újra jelentősebbé. Ekkor két tagja is a bárók sorába emelkedik: Mátyás alatt Telegdi András – mint kamarásmester –, majd II. Ulászló kincstárnokaként Telegdi István. A 16. század folyamán befolyásuk csökken, de elsősorban tekintélyes uradalmaiknak köszönhetően a keleti országrész és a későbbi Partium politikai életében továbbra is tevékenyen vesznek részt, és a század utolsó harmadának művelődéstörténete is joggal tarthatja őket számon. Bihar vármegye nem túl nagyszámú reneszánsz emlékeinek egy része nevükhöz köthető; két váruk épül itt, egy pedig a család Felső-Magyarországra költöző ágának Beregszentmiklóson, valamint egy kisebb erődített udvarházuk Podheringen. Bár az áttekintendő emlékeket művészeti kapcsolataik különböző régiókhoz utalják, mecenatúrájuk együtvé kapcsolja őket.

\*

A család legjelentősebb tisztséget elnyerő tagja, Telegdi István töretlenül ívelő politikai pályafutása során II. Ulászlónak megbízható hívévé válik, diplomáciai küldetést teljesít, egyben birtokgyarapító, építtető.[1] Egy 1561. évi osztálylevelél neki tulajdonítja mezővárosuk, Telegd plébániatemplomának átépítését és berendezését:[2] „Stephanus Thelegdi ... templum S. Stephani propriis suis impensis ampliasset et edificio, ut conspiciatur, insigni decorasset id quod manifeste omnibus constaret (...) donisque et bonis dotaverit.” A templom építéstörténetére vetített retrospektív adat értelmezése azonban kissé problematikus, teljes bizonyossággal csak a gótikus struktúrába helyezett reneszánsz ornamentumokra vonatkozatható. Ezek a Várad környéki reneszánsz legkorábbi darabjai: egy szögletes rajzolatú levéldíszes kímával és asztragalosz-sorral keretelt, négyzetes tabernákulum (1. kép),[3] egy vörösmárvány keresztelőkút bordákkal gerezdelt medencéjének töredéke (2. kép, 3.),[4] egy konzolpár, amely diadalívkereszt tartógerendáját támaszthatta alá (2. kép, 1.),[5] és a lemez- és szíma tagolású nyugati kapu (2. kép, 4.). A szentségtartó fülkét – stílusa alapján – datálhatnánk későbbre is, de közvetlenül fölötté ott látható a hanyag kalligráfiájú 1507-es felirat: HOC TE(M)PLV(M) EST CONSTRVCTV(M) ET CO(N)-SEC(RA)TVM AD HONORE(M) SANCTI REGIS ST(E)PH(AN)I.1507.[6] A medence – amelynek méreteiből a menyői keresztelőkút nagyságrendjére következtethetünk – Budán vagy Esztergomban készülhetett éppúgy, mint a kincstartó reprezentációs szándéka kifejezésekképpen még életében, valamikor 1504 után megrendelt vörösmárvány síremlé-

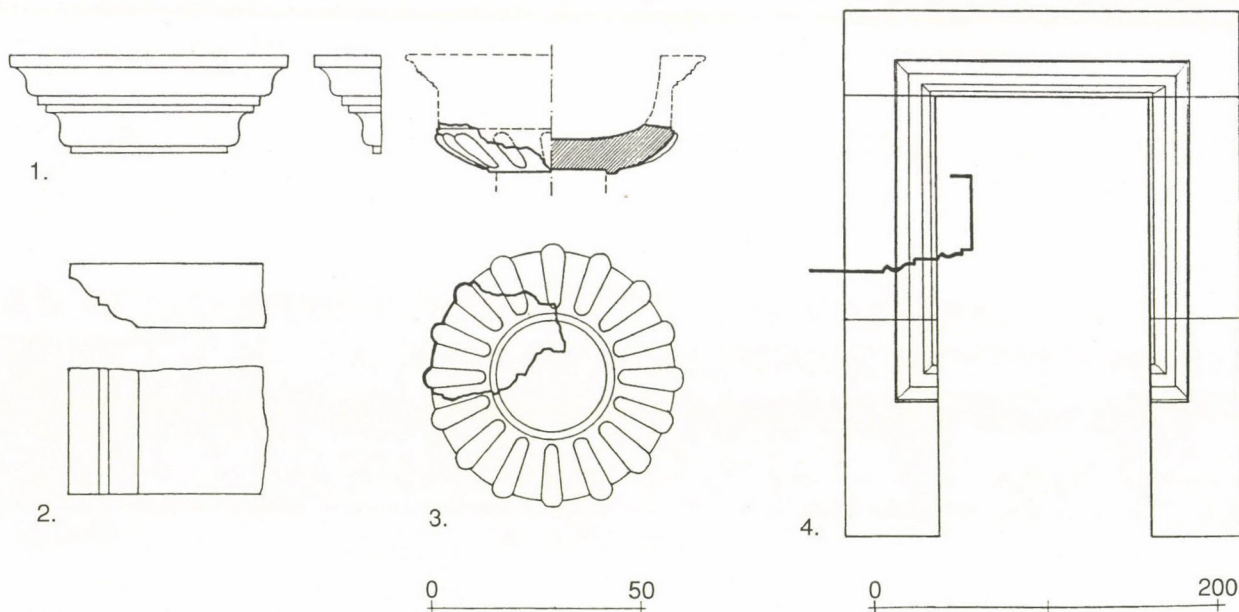
ke (3. kép).[7] A halálozási dátum utolsó számjegyei hiányoznak róla. A reneszánsz kapitálissal írt köriraton kívül tulajdonképpen nincs is reneszánsz eleme, címere a Jagelló-korszak síremlékeihez hasonlóan egyenes állású, körülötte a XII. Lajos királytól 1502-ben kapott Szent Mihály-lovagrend jelvényével; fölötté az eleven, felgyúrt ingujjú, puttóarcú, a lelkek bűnösségét mérlegelő Szent Mihály áll.

Sisaktakarójának késő gótikus, térkitöltő lombornamentikája a legburjánzóbb visegrádi Hunyadi-címeres kőlappal,[8] a nagyszebeni Prol-[9] vagy a kalondai Kalonday-síremlékkel [10] összevetve kevésbé zsúfolt, és bár hangsúlyozott szimmetriájú, átlós erővonalaival mégis a legdinamikusabb. Lendületes ívelését már csak a heraldikai mintakép szempontjából is kézenfekvő a



1. Szentségtartó fülke. Mezőtelekd, református templom





2. Mezőtelegd, reneszánsz faragványok: 1. konzol, 2. párkánytöredék (szórvány),  
3. keresztelömedence töredéke, 4. nyugati kapu

királyi miniátorműhely armálisainak tekervényes, dekoratív részleteihez kötni. Középeres levélindái és a sisak részletformáinak feltűnő egyezései miatt kétségtelenül azonos mesterkörbe utalható a Szentléleki Adefisírkővel, még ha a budai sírkő növényzetének vonalvezetése kissé eltérő is (a címert körülölelő reneszánsz koszorúval való összefonódása miatt), és egyúttal az antikizáló elem jelenlétével tartalmilag is fejlettebb fokot képvisel.[11]

Telegdinek Budán 700 aranyforintot érő „háza és kúriája” volt a Mindszentek utcában.[12] Karrierjét és anyagi lehetőségeit figyelembe véve nem kizárt, hogy a telegdi kastély építését is ő kezdeményezte.

Fia, Miklós alakja kevésbé fényes, mégis, a korszak funerális szobrászatának kétségtelenül az élvonalába tartozó, Erdélyben páratlan, a királyi országrészben is ritka, külföldről importált, igényes síremlék készült számára (4. kép).[13] Méghozzá rendhagyó módon, jóval halála után állítottak előkelő emléket a nem különösebben jelentős politikai-közéleti karriert befutott Telegdinek, s ilyen gesztust többnyire gazdagabb főúri vagy királyi-fejedelmi igény fejezett ki.

A 192 cm magas és 82 cm széles vörösmárvány síremlék mélyített mezejében áll a hadvezér alakja. Bal kezében hosszú kardot markol, jobbjával feje fölé gömbös végű parancsnoki botot emel. Háromnegyedes, könnyűlovassági lemezes vértzetet visel, vállán átvetett, a deréknál gyűrűvel összefogott lebernyeggel. Fején bordázott capellina, tárcsás arcvérte, homloka közepén a tolldísz alatt egy 6 x 10 cm-es négyzetes vájat a tolldísz tokját díszítő ékkő vagy fémbetét foglalatának adhatott helyet. Lába triumfális pózban, a sírkő-ikonográfia hosszú életű, a középkorból átörökölt, de a reneszánsz képalkotás által is előszeretettel alkalmazott fekvő oroszlánon nyugszik. Az elevenséget csak fokozza az egyénítésre törekvés az arc esetében, a fedetlen kéz, a harisnyaredek vagy az oroszlán finom részletformái nemkülönben életszerűek, az alakot kiemelő semleges háttérből pedig

hiányzik az egyébként még a hasonlóan valóságos alakos sírkőlapokról is elmaradhatatlan párna. Kompozicionálisan nem követi a függőleges főtengelethez kötött merev középkori elrendezést, felemelt jobbjá, lábtartása és az enyhén féloldalas, „beállított” testtartás végeredményben diadalmas életkép célzatos mozzanatosítása.

Az elhunyt kiterített, formalista megjelenítésével szemben – amely, mondhatni, a korszak hagyományos formarendszerének általánosan elfogadott gyakorlata volt országszerte – a büszke, önérzetes, élőként heroizáló emlékmű logikai elemeivel is egészen más szintű ábrázolásmód termékeként került Erdélybe. Nem része, s úgy tűnik fel, nem is forrása a hazai alakos reprezentáció fejlődésének. A sírkőfaragás tradicionális halottjelenítő ikonográfiáját ugyanis a magyar díszruhas típus is – mely egyébként a 16. század második felében elsősorban jelentkezik – csupán felfrissíti,[14] felváltani majd csak a századfordulótól fogja a fölkébe vagy emeletes oszlopos keretarchitektúrába helyezett álló szobor osztrák-délnémet mintára, vagy a térdepelve imádkozó, illetve könyökére dőlve alvó típus németalföldi és olasz eredetű lengyelországi mesterek nyomán,[15] de mindkét variáns néhány kivétellel az erdélyi fejedelmek vagy a felvidéki mánások szűkebb körére korlátozódva.

A szuggesztív magasdomborművet kompozíciójának logikája falba állításra szánva, szegélykiképzése viszont tumbafedőlap voltáról tanúskodik[16] – ami alighanem a megrendelő szándékából fakad, hiszen ekkortájt válik szélesebb körben elterjedté a középkori szarkofág forma. Erdélyben, a síremlékek egykori panteonjában, a gyulafehérvári székesegyházban 1558 körül állították fel a Kendi fivérek tumbáját,[17] majd a Zápolya-síremlékek nyomán a kolozsvári kőfaragó műhelyben készül a típus több darabja a század utolsó negyedében.[18] A kompozíciót mindegyik esetben – bár a fedőlapra díszöltöztetett alakok is kerülnek – a konvencionális halotti reprezentáció motiválja.



Biharba Kolozsvár mellett az 1541–1543 után Felső-Magyarországra szorult műhelyekből kerülhettek különböző kvalitású, mészkőből vagy vörösmárványból faragott alakos síremlékek. Előbbire Zólyomi Tamás (†1588) székelyhídi tumbalapja (5. kép),[19] utóbbira pedig Rhédei Ferenc (†1621), Bethlen Gábor hadvezérének Szentjóbbról Váradra került síremléke [20] idézhető (6. kép) – nem sok stílári különbség van köztük. Az igényeket és a lehetőségeket is összefoglalja Rhédei és Dobó Ferenc sokat idézett végrendeletének egy-egy, a hazai meg a bécsi vagy lengyelországi megrendelésekre apelláló mondata,[21] Rhédei síremlékének, és ellenfele, a felsőmagyarországi főkapitány hivatali elődje, Rueber János jó harminc évvel korábbi kassai sírszobrának [22] összevetése pedig híven példázza az erdélyi arisztokrácia halotti reprezentációjának az archetípustól nehezen elszakadó konzervativizmusát, azt, hogy a részben a heroizáló udvari portré nyomán létrejött, s legalább



3. Telegdi István kincstartó síremléke, 1504–1514 között.  
Mezőtelegd, református templom



4. Id. Telegdi Miklós alvájda síremléke, 1560-as évek.  
Mezőtelegd, református templom

alternatívát nyújtó önálló aulikus sírszobornak itt semmilyen hatása nem volt. Éppen ennek fényében meglepő a – bár expresszivitásával a kortárs emlékkört felülmúló, de minden bizonnyal jóval költségesebb – külföldi márványdombormű telegdi jelenléte.

Éltekintve az aulikus Rueber-szobortól, a magyarországi vitézi alakos 16. századi síremlékszobrászat legkvalitásosabb darabjai – köztük a mezőtelegdi –, amelyek az életszerűség fokozott érvényesítésével több-





5. Zólyomi Tamás (†1588) síremléke.  
Székelyhíd, református templom

kevesebb határozottsággal különülnek el a hazai eredetű emlékanyagtól, Dél-Lengyelországban készülhettek, így Serédy György (†1557) bártfai,[23] Balassa Menyhárt (†1568) pozsonyszéleskúti (8. kép.),[24] s talán Batthyány Ferenc (†1566) németújvári [25] tumbalapjai, de egyértelmű lengyel hatás feltételezhető egy ismeretlen személy bártfai,[26] távolabbról pedig Serédy Gáspár (†1550) pozsonyszentgyörgyi,[27] valamint Thurzó V. János (†1558) lőcsei sírkövein is.[28]

Lengyelországban az ott különösen népszerűvé vált, a halottat oldalt fekve, álomba merülten megjelenített típus mellett fontos emlékei születtek a fülkében elhelyezett, kötetlen kontraposztban ábrázolt szobor, illetve

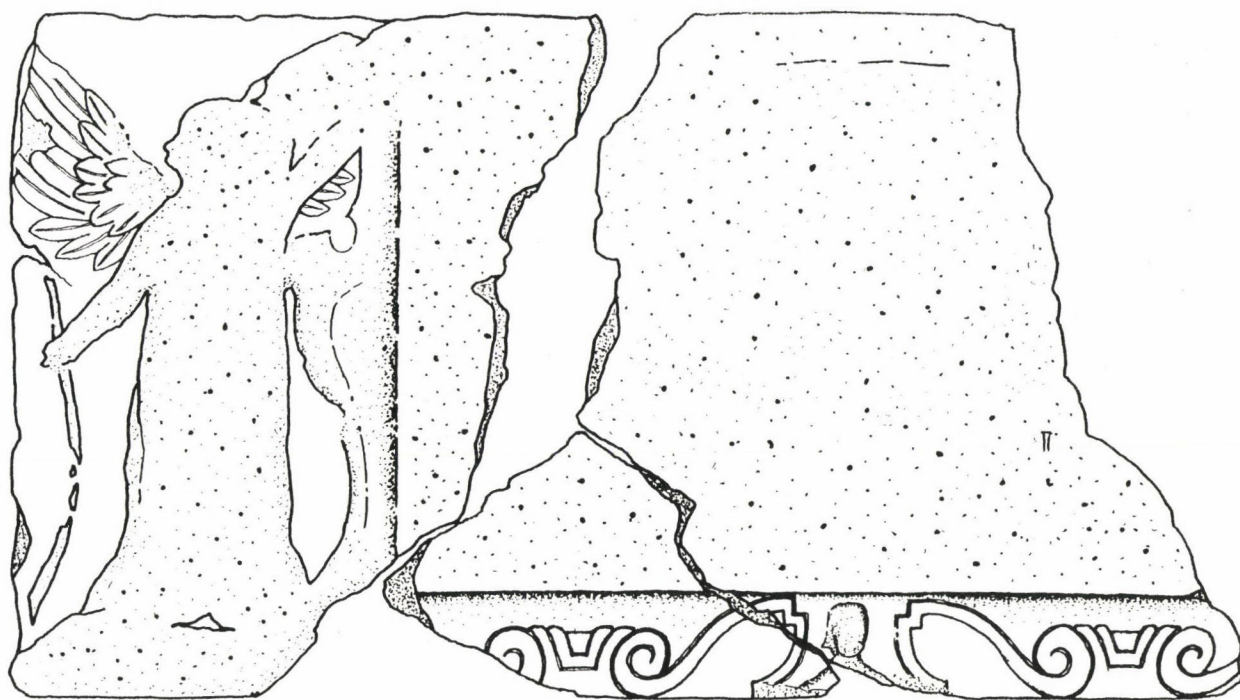
ennek bizonyos mértékig redukált változata, az álló alakos féldombormű típusának.[29] Ezek ihletői egyrészt a krakkói Szent Zsigmond-kápolna Bartolommeo Berrecci műhelyében készült Szent Vencel- és Szent Zsigmond-szobrai lehettek,[30] másrészt függőleges elhelyezésű oszlopos-fülkés keretű északi, illetve németalföldi síremlékek [31] és az ugyanebbe a típusba sorolható bronzlapok, mint Seweryn Bonernek Hans Vischer által Nürnbergben öntött krakkói fali sírlapja.[32]

Szembevető a Telegdi-sírkőnek a bártfai Serédy-síremlékkal való rokonsága. Kompozíciójuk, stiláris jegyeik és rendkívül gondosan kidolgozott részleteik alapján Serédy, másrésztől pedig Telegdi alakja ugyanakkor Piotr Kmita (†1553) krakkói sírszobrához,[33] illetve Hieronimus Canavesi ma már csupán akvarellről ismert művéhez, Stanisław Orlik 1562–64 körül készült krakkói szobrához, valamint a szintén neki tulajdonított czchówi Kaspar Wielogłowski (†1564)-síremlékhez [34] köthetők. Az előbbieket természetes testtartásához képest Canavesi alakjainak beállítását kissé mesterkélt, manierisztikus ugyan, mégis a krakkói szobrászműhelyek alkotásai közül az övével mutatható ki a legszorosabb kapcsolat, s ha a mesterazonosságot nem is, annyit mindenképpen megengednek, hogy környezetében keressük a mezőtelegdi tumbafedőlap alkotóját.



6. Rhédei Ferenc (†1621) síremléke.  
Nagyvárad, Rhédey-mauzóleum





7. Töredékek Rhédei Ferenc tumbájának oldallapjából. Nagyvárad, Rhédey-mauzóleum

Canavesi (1525 körül–1582) valamikor 1562 előtt telepedett le Krakkóban, és egy ideig Giovanni Maria Padovano műhelyében dolgozott. Műveire Padovano és a Szent Zsigmond-kápolna faragványai hatottak leginkább.[35] Ebből a műhelykörből kerülhettek Magyarországra a megrendelők személyes kapcsolatai révén.[36] s talán óhajaiknak megfelelően a tumbafedélre alkalmazott feldomborművek, a legtávolabbi a telegdi, hozzávetőleg az 1560-as években.

Telegdi Miklós pályafutása a kisszámú életrajzi adat tükrében hiányosan körvonalazódik.[37] 1508-tól szerepel az oklevelekben. Az 1514-es parasztháború pusztításaitól állítólag ő védte meg a vármegye egy részét, s talán ennek tudható be, hogy a források a környék károkat szenvedett nemesi rezidenciáinak sorában a telegdit nem említik. 1530–31-ben sógora, Báthori István szolgálatában lesz alvajda, majd Szapolyai hadvezére és közvetítő Maylád István mozgalmá felé. A csecsemő János Zsigmond királlyá választása táján egy időre Ferdinándhoz pártol. Halálának időpontja bizonytalan, mindenestre 1548 elé tehető.[38]

A síremlékállítást szándéka valószínűleg az apja halálakor legfeljebb tizennégy éves ifj. Telegdi Miklósnak tulajdonítható, de annak megrendelésében még két személy szerepét (akár anyagi hozzájárulását) sem zárhatjuk ki.[39] Az egyik Telegdi gyámja és nővérének férje, a sziléziai származású Warkoch Tamás,[40] aki házasságával Bihar vármegye legnagyobb birtoktesteiből, váradi kapitányként pedig gyaníthatóan a szekularizált katolikus javakból is részesedést nyert, a másik pedig somlyói

Báthori István váradi főkapitány (1559 vagy 1562 és 1571 között), a későbbi fejedelem, akinek az elhunyt a nagybátyja volt.

Az ifjabb Telegdi Miklós személye valamivel ismeretesebb, mint apjáé.[41] Jelek szerint a hatvanas évektől tevékeny részesévé válik a váradi hitéletnek, a helvét irányzatnak a debreceni hitvallás létrejöttét követő konszolidációja állomásain, és a fejedelem által pártolt unitarianizmussal szembeni polémia küzdőterén nagylelkű támogatóra talál benne a körösvölgyi kálvinista közösség. Patrónusa volt Méliusz Juhász Péter református püspök Váradon kiadott prédikáció-gyűjteményének,[42] majd a Warkoch által Váradra hozott és annak reformációjában meghatározó szerepet játszó Ceglédi György esperesnek a kollégium rektorával, Károlyi Péterrel közösen szerzett vitáirátának is.[43] Telegdi alumna volt Thúri Mátyás és tizenkét évi, teljes Európát átölelő peregrinációja során a nemzetközi szellemi élet vérkeringésébe bekapcsolódó egyik legműveltebb lelkész tanárunk, Paksi Cormenius Mihály,[44] akit pártfogója levelével Théodore Bézának, Kálvin genfi utódjának ajánl be. A hazai reformátusság szellemi mentorának tekintett svájci humanista 1573-ban írt *Epistolae theologicae* című művét Telegdi Miklósnak ajánlotta.[45] A hetvenes évektől udvari papjaként működik a Wittenberget járt Sasvári Gergely,[46] a leghosszabb hivatali időt letöltő váradi lelkész, a város református kollégiumának első tanára.

Telegdi az 1583 augusztusában, a mezőtelegdi várban kelt végrendeletében két Wittenbergben tanuló alumnust

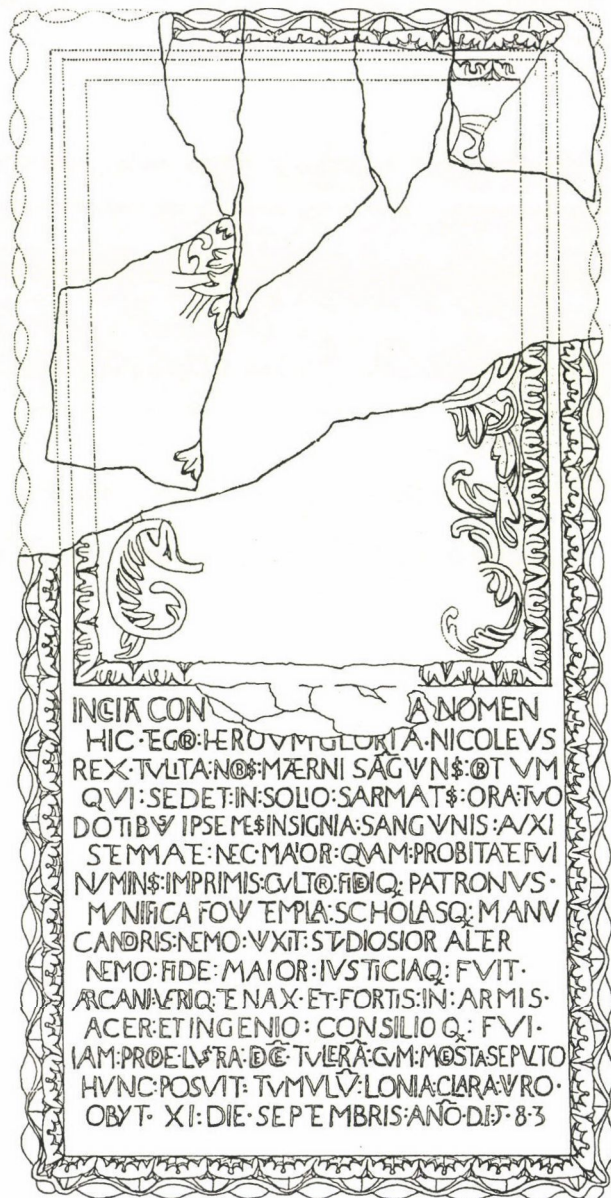




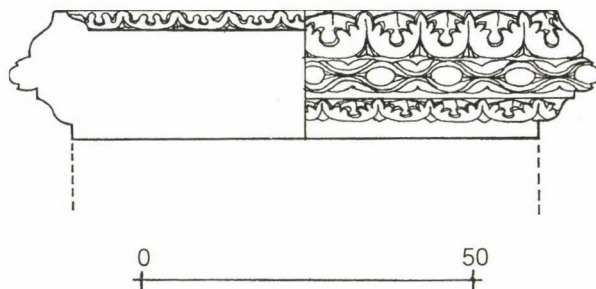
8. Balassa Menyhárt (†1568) síremléke. Pozsonyszéleskút, római katolikus templom

támogat, rendelkezik telegdi és csékei udvarházáról, pénzt hagy a Várad melletti (kéri birtokánál lévő) hévízforrások ispotályainak, második feleségét, Lónyai Klárát pedig unokatestvére, Báthori István király és Zsigmond fejedelem, illetve Csáki Dénes, Kendi Ferenc és Bocskai István oltalmába ajánlja. Előbbieknek szerény ingóságai-ból egy Ezvstos Aranyas Pallost és egy magas Aranyas wyragos kwpath hagy.[47] A következő hónapban meghal, felesége állít neki síremléket – ahol azon Attjam, Anyam es zegeny attyamfjai fekeznek –, amely ma is látható – bár töredékesen – a mezőtelegdi templom szentélyének északi falában (9. kép).[48] Eredetileg tumba fedőlapja volt, s a kolozsvári kőfaragóműhely címerdíszes, epitáfium jellegű emlékeinek sorába illeszkedik, melyek közül elsősorban a tötöri Tötöri- (1584) [49] és a székelyderzsi Petky-sírköveket (1582) említhetnénk,[50] keretszegélyének díszére pedig a Patócsy- [51] és a perecseni Báthori-tumbákat (10. kép),[52] valamint egy nemrég előkerült borosbenedeki tumba-töredéket. Felső, levéldíszes

kíma-keretelésű mélyített mezejében a letöredezett Telegdi-címer körül csak a sisaktakaró növényi díszének részletei maradtak meg. Alsó homloklapjára egy feltehetően Kassai Dávid Zsigmond által disztichonokban írt

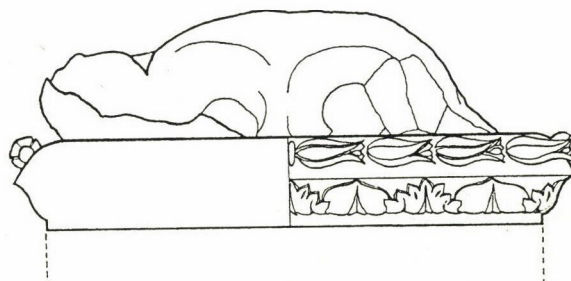
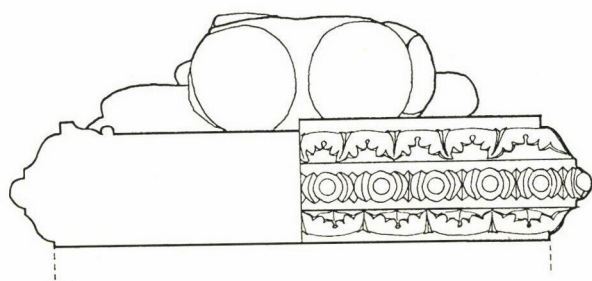
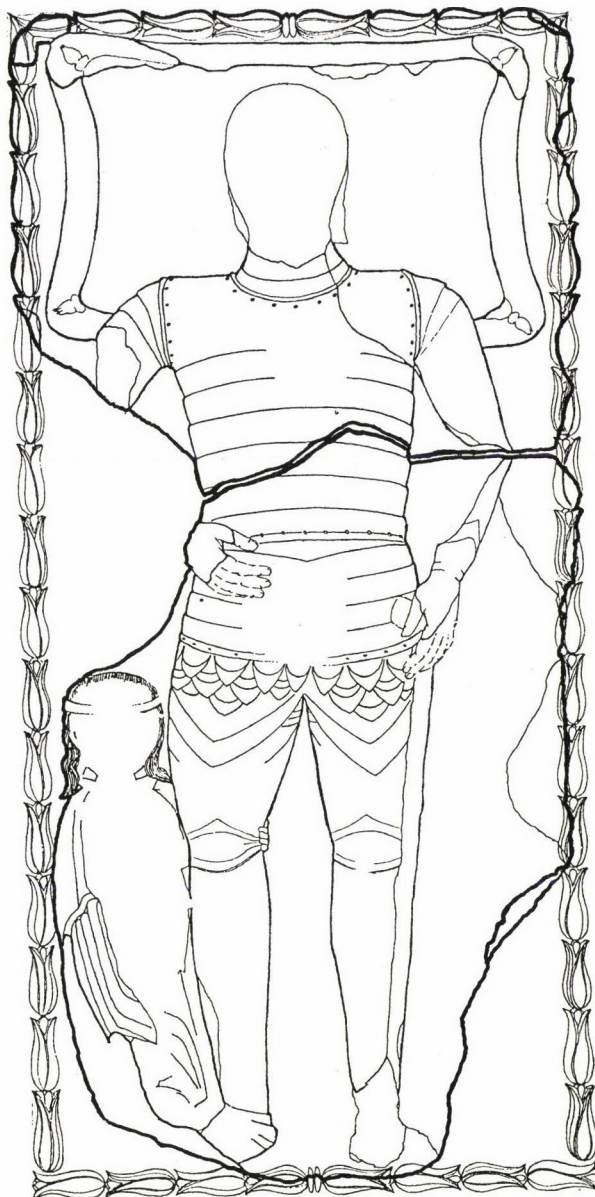
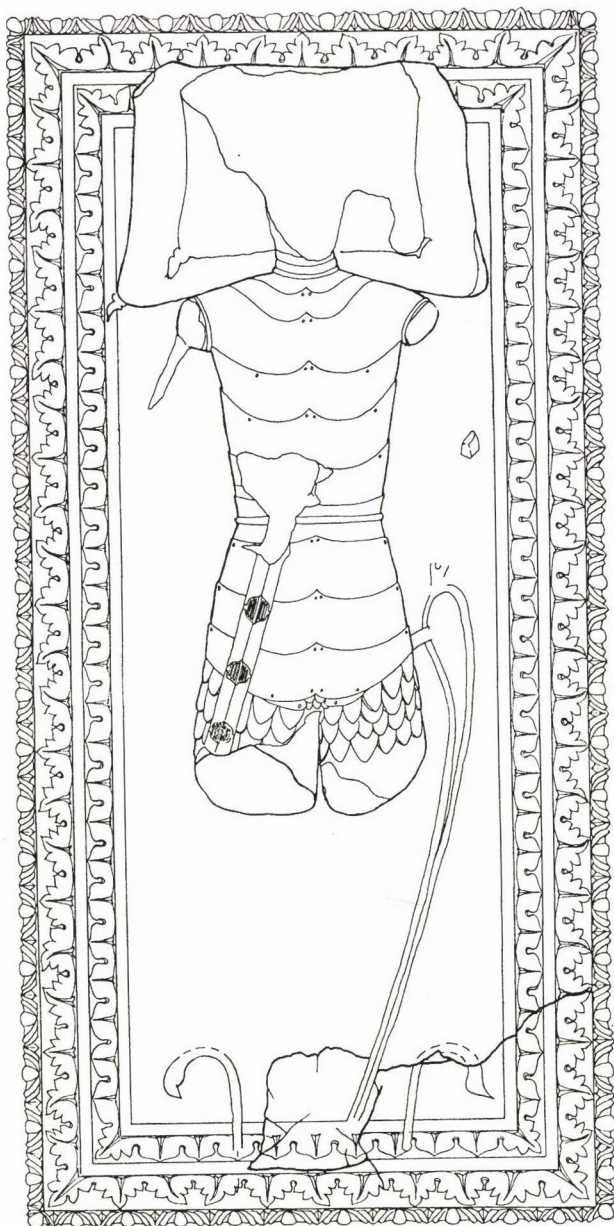


9. Ifj. Telegdi Miklós (†1583) síremléke (rekonstrukció). Mezőtelegd, református templom



0 50



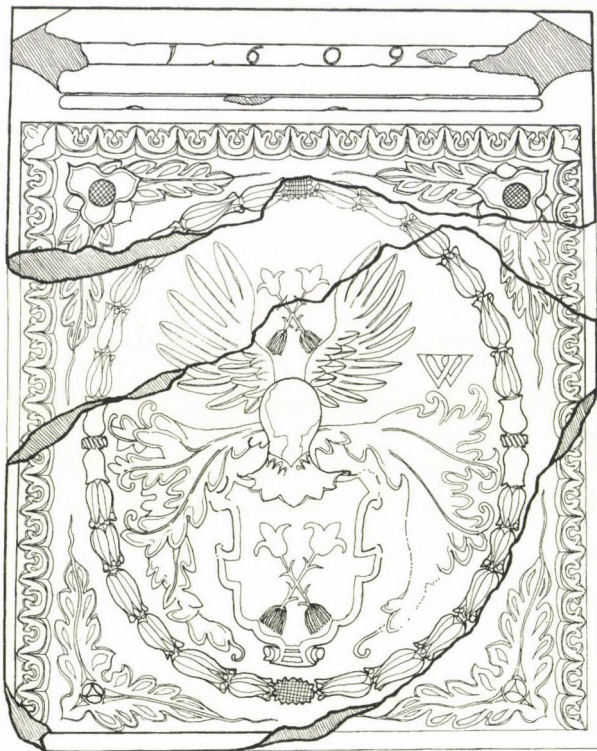


0 50

0 50

10. Báthori Elek (+1587) és Ferenc (+1589) sármelékai; Perecsen, református templom





0 50

11. Warkoch György címerkőve, 1609 (rekonstrukció).  
Nagyvárad, Múzeum

sírvers került: INCLITA CON(TVLERAT CVI GENS  
TELEGDIA) NOMEN / HIC · TEGOR HEROVM  
GLORIA NICOLEVS / REX TVLIT A NOBIS MATERNI  
SA(N)GVINIS : ORTVM / QVI : SEDET : IN : SOLIO :  
SARMATIS : ORA : TVO / DOTIBVS IPSE MEIS  
INSIGNIA SANGVINIS : AVXI / STEMMATE : NEC ·  
MAIOR : QVAM : PROBITATE FVI / NVMINIS  
IMPRIMIS : CULTOR : FIDEIQ(VE) · PATRONVUS /  
MVNIFICA FOVI TEMPLA : SCHOLASQ(VE) MANV /  
CANDORIS : NEMO : VIXIT : STVDIOSIOR ALTER /  
NEMO : FIDE : MAIOR : IVSTIT / A QVE : FVIT · /  
ARCANI : VERIQ(VE) : TENAX · ET · FORTIS : IN :  
ARMIS · / ACER ET INGENIO : CONSOLIOQ(VE) : FVI  
· / IAM : PROPE · LVSTRA : DECE(M) · TVLERA(M) :  
CVM : MOESTA · SEPULTO / HVNC : POSVIT :  
TVMVLV(M) : LONIA : CLARA : VIRO · / OBYT · XI :  
DIE · SEPTEMBRIS : AN(N)O · D. 1 : 5 · 8 · 3.

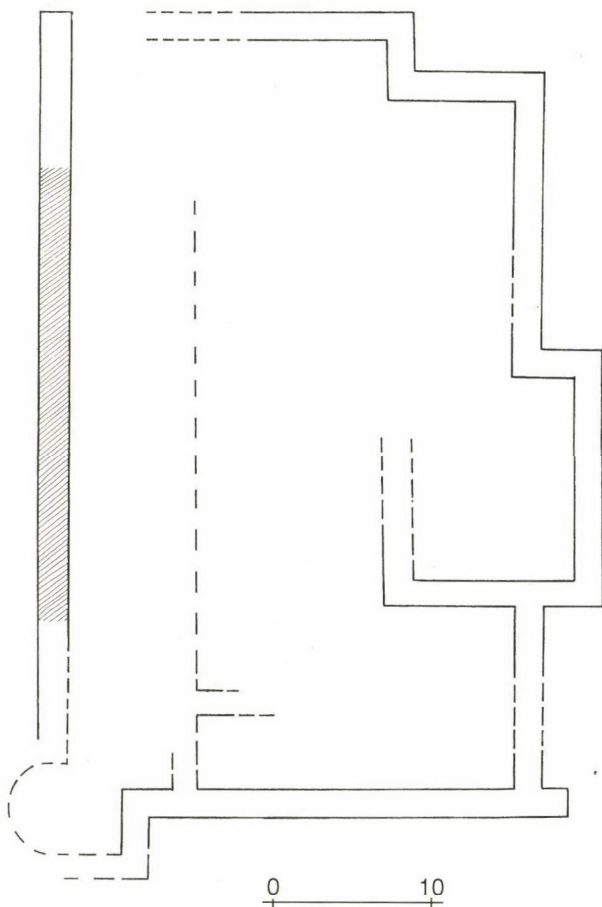
A gyászbeszéd és gyászversek műfajon belüli változatai, *Oratio funebris*, *Epitaphium*, *Epicedium*, *Elegiae in obitum*, *Mnemosynon sepulcri* stb. a század második felének közkeletű irodalmi megnyilatkozásai közé tartoztak – a rövidebbek egy részét funerális emlékanyagunk sírlapjai és tabula ansatai őrzik –, lelkészek, kollégiumi diákok és tanáraik adják ki ezeket a – néha csak egyleveles – műveiket, főleg Bártfán, Kolozsváron, Wittenbergben – az itteni magyar coetus 1587 külön gyászverskötetét.[53] Ezek sztereotip fordulatait variáló átlagába tartozik Kassainak kilenc erdélyi főúr és hozzátartozói – köztük id. és ifj. Telegdi Miklós, illetve Telegdi János – halálára írt gyászverse, illetve halotti zászlóverse, melyeket egy

sztóikus szemléletű, antik mintájú dialógus példázata vezet be.[54] Az európai színvonalú műveltséggel rendelkező Kassai peregrinációja után 1580–81-ben a váradi kollégium tanára lesz, majd Gyulafehérváron rektor, *Consolatio ...* című említett művét a fehérvári hármaskormányzótanácsnak ajánlotta.[55]

\*

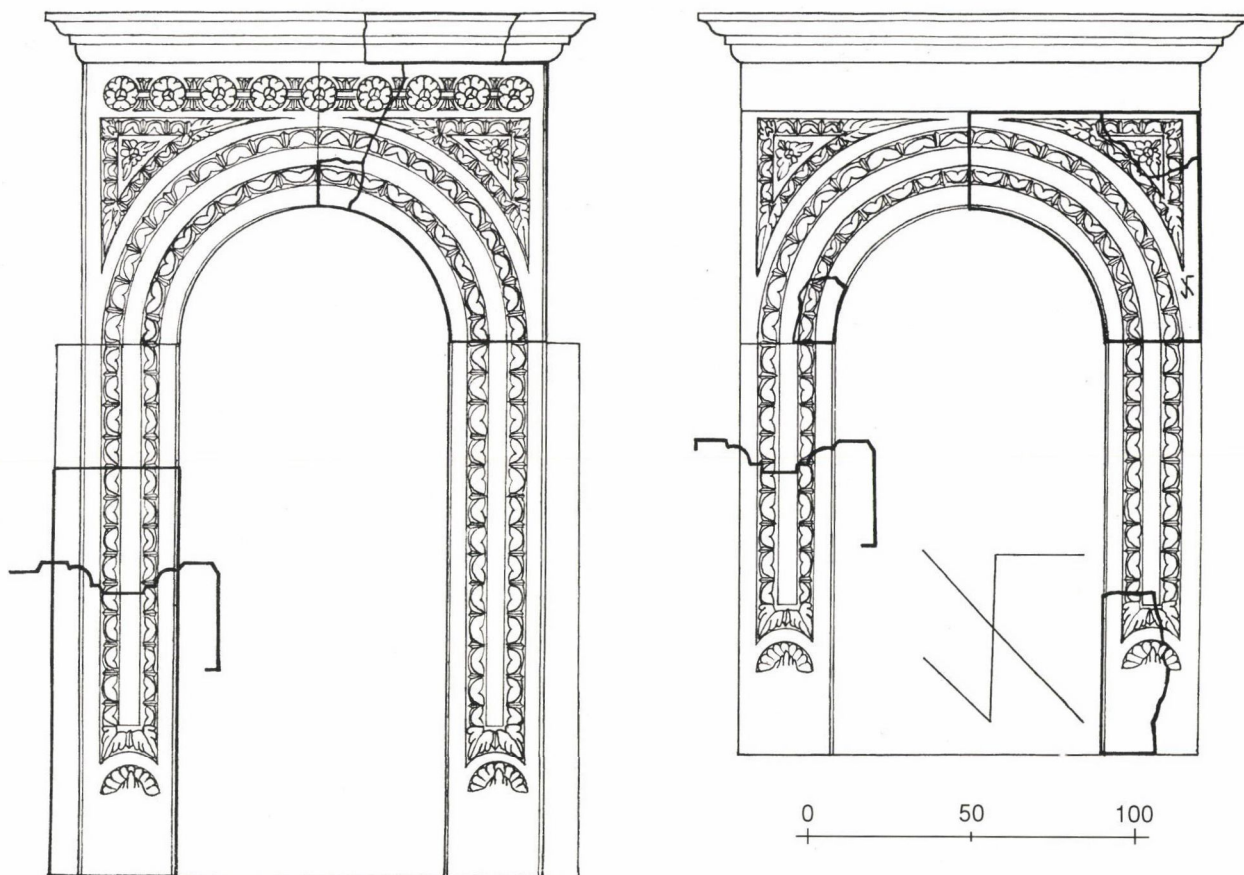
A Telegdi család négy, 16. században épült várkastélya közül egy romokban, egy átalakítva, egy viszonylagos épségben áll, egyről pedig csak történeti adatok tájékoztatnak. Házasságaik révén időlegesen birtokolták Bálványos, Sebesvár és Valkó várait, adományképpen Zétényt is.[56]

Sebeskörös-völgyi uradalmuk központjában, Telegd mezővárosában a század elején a családnak három ága rendelkezhetett legalább egy-egy udvarházzal.[57] Telegdi Istvánnak vagy fiának, Miklósnak tulajdoníthatjuk a főúri rezidencia kiépítését (1530 előtt), mely a diákéveit Váradon töltő, majd 1530-tól Németalföldön tartózkodó Oláh Miklós 1536-ban írt *Hungariájában* bukkan fel először *arx Thelegd* alakban.[58] Az 1561. évi osztálylevél *castrum*nak nevezi,[59] egy századvégi (1598 körüli) összeírás pedig téglából és kőből jól megépített *castellum*nak – benne *alta palatiával* –, amely körül patak folyik el, és egy háromkerek malmot hajt.[60] 1665-ben emlí-



12. Papmező kastélyának vázlatos alaprajza  
(Storno Ferenc rajza után)





13. Reneszánsz nyíláskeretek a papmezői kastélyból (rekonstrukció)

tik a jení és a „Tasma” kaput,[61] közelükben egy-egy malommal. Az egykori várkastély egyik – Lónyay Eszter telkén álló –, húsz öl magas kerek tornyát 1783-ban bontják le omlásveszélyes volta miatt.[62] Az erősségnek egyébként még 1852-ben is álltak falmaradványai,[63] árokrendszerének némi nyomai s egy kisebb falcsomó (a katolikus templom mellett) ma is láthatók, így hozzávetőleg a Körös és a Koppány patak által körülvevett, enyhén kiemelkedő területre, a katolikus templomtól északra, a reformátustól 100–150 méterre északkeletre lokalizálhatjuk. Elképzelhető, hogy a Telegd 1692. évi pecsétjén látható kétszintes, mellvértés torony a stilizált kastélyt vagy említett tornyát reprodukálja.

A leírásokat értelmezve belsőudvaros, (sarok)tornyos – erődítésfalas – vár lehetett, amely magában foglalta a tömbszerű, emeletes lakószárnyat.[64] Mindössze egy párkánytöredéket (2. kép, 2.) [65] és Warkoch György 1609-es címerkövét (11. kép) [66] köthetjük feltételeken ehhez az épülethez. Tulajdonosáról 1561-ben nem esik szó, csak a mezőváros súlypontját képező reprezentatív együttes egyéb épületeinek több – köztük a két egyház tulajdonában lévő – kúriának, plébániaháznak, az iskolának, valamint a cinteremmel körülvevett plébániatemplom és obszerváns kolostor fölötti kegyúri jogok megosztásáról.[67] Biztosra vehetjük azonban, hogy a vár a kincstartótól leszármazott családág birtokát képezte, íj. Telegdi Miklós kezén említik 1563-ban és 1568-ban is,[68] és végrendeletét is itt keltezi. Halála után, 1583-

ban a Telegdi-örökség [69] egy részét a kincstár foglalja le, másik része pedig Warkoch Tamás unokájára, Györgyre marad,[70] de igényeket támasztanak rá Telegdi Balázs leánya és Szerdahelyi Imre János is, akikkel Warkoch csak 1603-ban egyezik ki.[71] Vár 1598. évi ostromakor Pető Ferenc védelmezi meg a portyázóktól.[72] Ekkor Szamosközy szerint Telegdi Balázs volt az ura, a századvégi, fent idézett conscriptio viszont lakatlannak írja le, megemlítve ugyanakkor Telegdi Balázs fából készült udvarházát.[73]

Míg a telegdi rezidencia építészeti nehezen megfogható, addig a jelentéktelenebb papmezői székhely képe egy jövőben esedékes régészeti feltáró munka kiegészítő eredményeire számítva biztatónan körvonalazódik. Papmező falu első okleveles említésében, 1492-ben Telegdi-birtokként jelenik meg.[74] A vármegye 1552-es adójegyzékében még Cséke tartozékaként szerepel,[75] de néhány elszórt adatból ítélve röviddel ezután már – részben az ebből a birtokállományból leválasztott – saját váruradalom központja lesz. Az erősség 1558-ban tűnik fel,[76] *castrum lapideum*, majd 1561-ben *domus Papmező* alakban,[77] Telegdi Mihály kezén. Miután Telegdi részt vesz a Báthori fejedelem elleni fegyveres felkelésben,[78] és ennek következményeképpen az 1575. augusztus 6-i szentenciában Bekes Gáspár után elsőként ítélik családjára is kiterjedő fő- és jószágvesztésre,[79] sikerül családjával a királyi országrészbe menekülnie, várát pedig valószínűleg a kincstár foglalja le, ugyanis pertinentiáinak



egy falvait később Báthori Kristóf, majd Báthori Zsigmond fejedelmek adományozták el híveiknek.[80] Így kerülhetett Papmező és egykori tartozékainak töredéke Kornis Gáspár huszti főkapitány és főgenerális, majd fia, Zsigmond kezébe.[81] 1606-ban Bocskai István birtokában találjuk, ő végrendeletében öccsére, Miklósrá hagyja, aki 1616-ban hal meg.[82] Szalárdi szerint Kornis Zsigmond, Bethlen és Rákóczi hadvezére a bihari főispán-sággal együtt, tehát 1624 körül kapta (vissza) Papmező várát – s hozzá minden bizonnyal az 1633-ban említett tizenöt falut –, és ekkortól egyik kedvelt tartózkodási helyévé válik. Kornis Gáspár szerint ehhez – „szegény édes atyámnak szép ... kövára”-hoz – „500 colon, 20 szabados és 30 gyalog” szolgált.[83] 1637. június 20-án meghal felesége, Pálffy Ilona, és a „papmezei házánál” levő templomocskájába temetik.[84] Miután tizenegy évre rá, 1648. novemberében ő maga is meghal Radnóton, „öccse Kornis Ferenc ... igen nagy pompával és solennitással, sok költséggel készülvén, Papmezőre kivitte volt és a magától újonnan építtetett kápolnába levő rakott temetőhelyébe tisztességgel temettette vala.”[85] A vár Kornis Ferencre szállt, lánya, Anna 1657. májusában a papmezei várban esküszik Perényi Gáborral.[86] Falai annyira biztonságot nyújtóak lehettek, hogy a törökök torkában levő Váradról bizonyos Serényi Mihály javait ide próbálta menekíteni, míg útközben a vidék föllázított jobbágyságába nem ütközött.[87] Ez utóbbi zavargásoknak tulajdonítható, hogy a vár végül ellenál-

lás nélkül kerül 1660-ban török kézre, és a diplomáciának sem sikerül visszanyernie.[88]

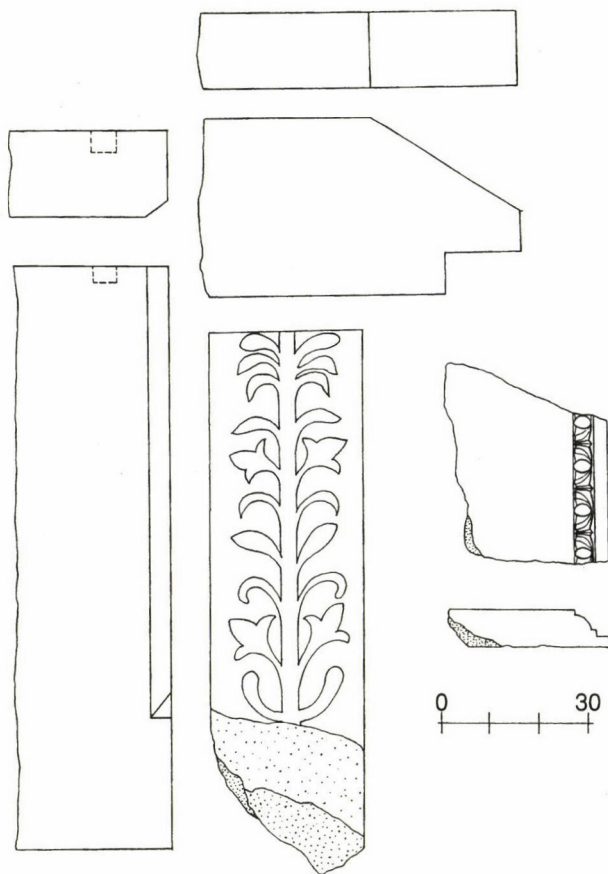
A váradi elajet négy szandzsák-székhelye közül egyiket Papmező várában rendezték be, lőszereit Váradra szállították. Evlija Cselebi ekkortájt látta, leírása az erősegről meglehetősen szűkszavú: „Ez a vár Papmező hegy aljánál fekszik, ... négyszögű köépület és noha kicsiny, de magas.”[89]

A hódoltság alatt az elajet egyik legjelentősebb helye, vidéke kétfelé adózik.[90] Visszafoglalásáról némileg ellentmondásos adataink vannak, Scholtz szerint 1689-ben szabadítják fel rajtaütéssel a Corbelli vezette osztrák csapatok, más források szerint közvetlenül Várad kapitulációja után, 1692 júniusában vonulnak ki belőle a törökök.[91] Papmező vidéke kincstári uradalom lesz 47 falujával, a harmincad-hivatalnak és kincstári felügyelőségnek alakul itt provizorátusa.[92] 1704-ben pársoros összeírás készül róla: „Papmező vár elpusztult... Volt körül árok is kis halas tó is volt, kapu felől a helye vagon... két kapu között egy szép kápolna, mellette Péter háza, de csak pusztá kőfalak állnak...”.[93] Az 1752-es conscriptio részben téglából épült kétszintes kastélyt és tőle száz lépésnyire templomromokat említ.[94] 19. századi tulajdonosai köveit építőanyag gyanánt használták fel, de viszonylagos épségét jelzi, hogy a század derekán egy még álló tornyán az 1446-os – mások szerint 1460-as – évszámot vélték látni, és a nyolcvanas évek elején is két ép helyiséget találtak omladéka alatt.[95]

Rómer Flóris 1879-ben leírja vizesárkát, délnyugati kerek tornya maradványait és a vártól keletre, a környező házak kertjeiben egyéb falak – szerinte elővédmű – romjait. Storno Ferenc alaprajzvázlatot készít még kivehető nyomvonalairól (12. kép): ezen hosszénégyszögű épület, említett sarkának toronyszerű kiszögellése, a keleti kerítőfal közepén elhelyezkedő körülbelül 12 x 9 m belméretű tömb, valamint a keletivel párhuzamos belső fal alapja körvonalazódik több-kevesebb határozottsággal.[96] Bunyitayt alaprajza a gyulai várára emlékeztette, sarkain „kerek kiszögelléseket” említ, a déli kapuval szemben pedig egy, a keleti oldalán félkörívesen záródó köépület maradványait – ez alighanem az 1752- s talán az 1704-es összeírás templomromjával s egyben a Korniss Zsigmond által épített kápolnával azonos, amely temetkezési helyként szolgált a váron kívül.[97]

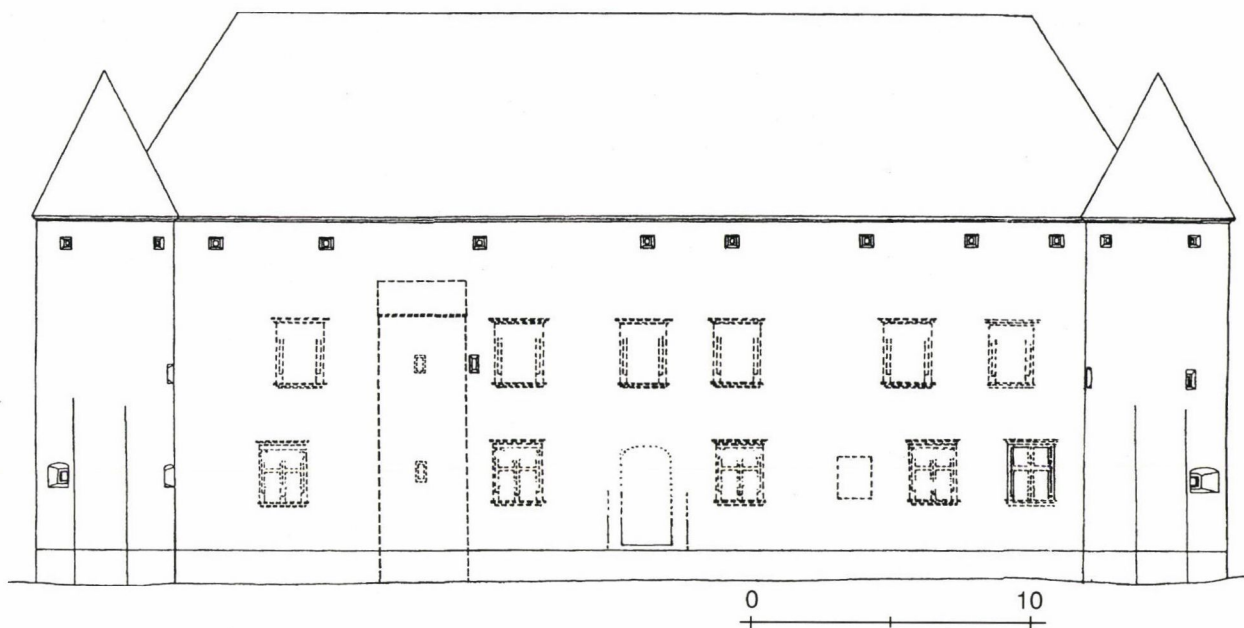
A vár nyugati falából jelenleg egy körülbelül 25–28 m hosszú, 1,8 m széles és 5 m magas, termésköből rakott szakasz áll, melyet faragott kő övparkány tagol háromnegyed magasságban. Néhány lőrés, és födém vagy védőfolyosó gerendáinak fészkei láthatók rajta. Az omladékok jelentékeny feltöltődéséből – sőt, információink szerint *in situ* helyzetből is – az elmúlt harminc-negyven év során kiváltott faragott kőanyag kis hányadát másodlagos beépítésből sikerült megszerezni, illetve felmérni.[98]

Legalább két, azonos motívumkincsű nyíláskeretet – nagy valószínűséggel ajtót (13. kép, 1.) [99] – és egy tükrözött, keresztosztású ablakot (13. kép, 2.) rekonstruálhattunk, s a többi faragvány is keret-architektúra része lehetett: egy élszedéses és egy növényi díszítésű szárkő, egy tojásos parkánytöredék,[100] és egy nagyméretű, rézsús bélletű kapu réteggöve (14. kép). A kívül egyenes, belül félköríves záródású ajtók szárköveit kagylómotívum indítja, bélletük mélyített, tükrözött kialakítású, melyet redukált ión kímából és hegyes levélből fűzött sorok keretelnek. A sarkok mélyített, három-



14. 16. századi faragványok a papmezei kastélyból





15. Beregszentmiklós, Telegdi kastély, nyugati homlokzat (elméleti rekonstrukció)

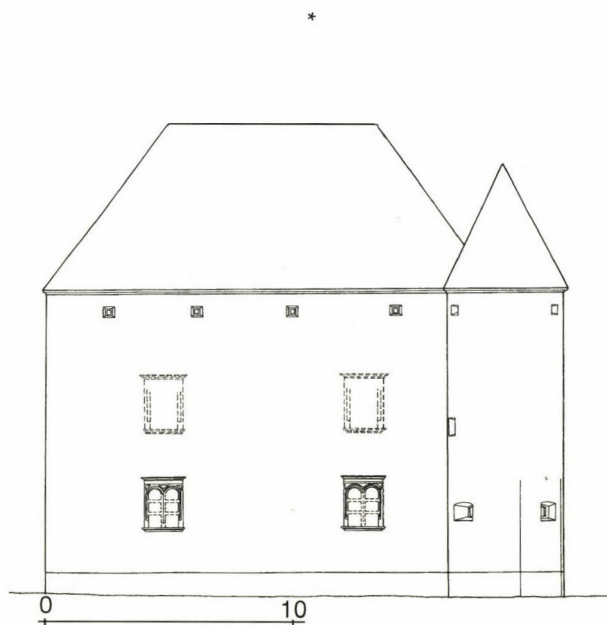
szögű mezejében megismétlődik a füzermotívum, saroklevelekkel. Az egyik ajtón a szemöldökpárkány alatti homlokclapon szalagra fűzött levélköteg és rozettasor található. A másik, kőfaragójeles nyíláskereten hiányzik a rozettasor, és egykor a teljes felületét beborító, vörös, kobaltkék és krómzöld festés nyomait őrizte.[101]

A tükörmezővel profilált ablakok és félköríves ajtók nem tartoznak az elterjedt típusok közé, több variánsuk ismert viszont a 16. sz. első harmadából Pécsről és környékéről: Márévárból, Siklósról s ezeken a rozetta is gyakori elem.[102] A kagylós tükörmező-indításnak legközelebbi párhuzama Nyírbátor Báthori-rezidenciájából való,[103] a rozettasor és az itt provinciális, stilizált növényornamentika pedig időtlen motívumok. Ritkább a némiképp egyszerűsödő, félreértelmezett kíma-füzér – amely a század első harmadának emlékein még híven követi az itáliai mintaképet (Pécsvárad, Ozora)[104] –, hasonló megfogalmazásával a bethlenfalvi kastély portálján és a telegdi tumbalapon találkozunk.[105]

Úgy tűnik fel tehát, hogy a papmezői faragványokon a pécsi műhely egyes formái élnek további sajátos – talán mintakönyv után vett – motívumkinccsel díszítve. Itt érzékelhető legjobban az a bizonytalanság, amelyet az erdélyi, a dunántúli és a felső magyarországi műhelykörök közvetlen hatáskörén kívül eső területek összehasonlító anyagának hiánya okoz a Mohácsot követő időszakban. Hogy ez a hiány nem az egykori emlékek gyér előfordulását vagy igénytelenségét takarja, azt híven példázza Giovanandrea Gromo feljegyzése Várad környékéről 1565–70 körül: „Il contrado di questa citta contiene molti belli et uagi castelli et ville”.[106]

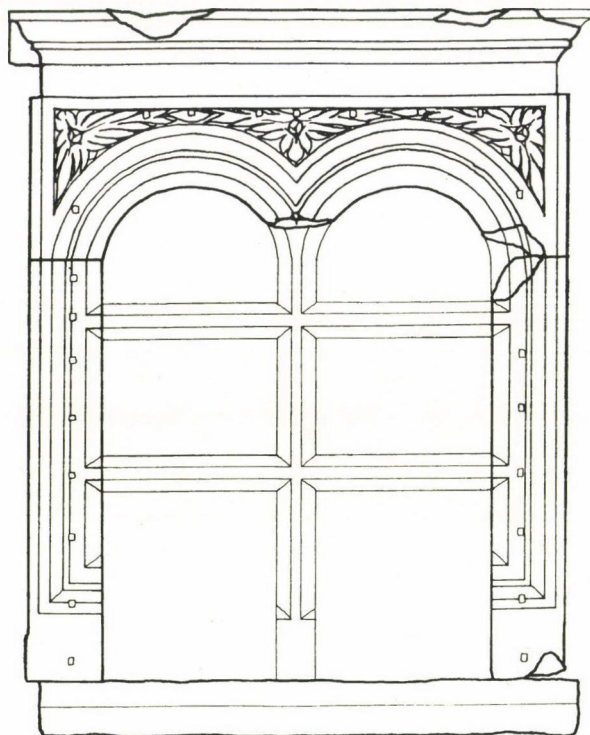
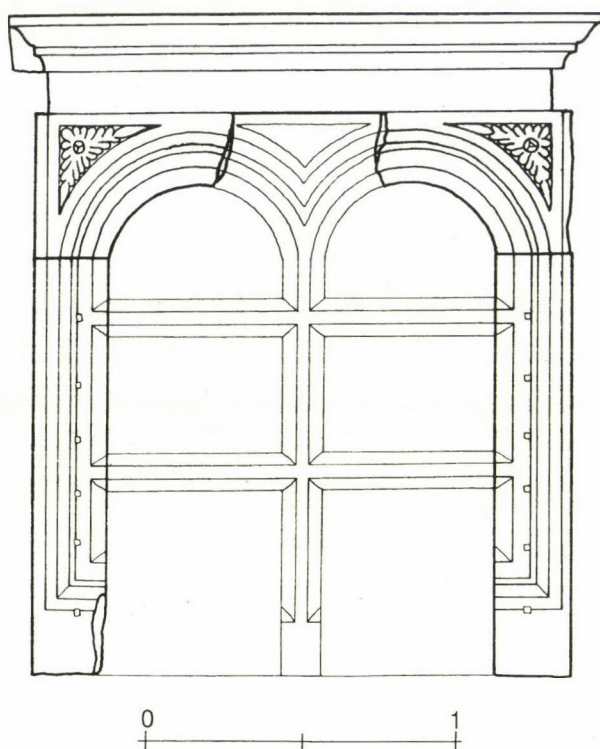
Összegezve, a papmezői vár építését a források alapján Telegdi Mihálynak [107] tulajdonítva a század dereka tájára tehetjük, így a már említett két évszámot a kézenfekvő olvasati hibákkal 1556- vagy 1560-ként értelmezve akár hitelesnek is elfogadhatjuk. Zárt, belső udvaros

épület lehetett védőfolyosókkal a kerítőfalak mentén, befelé néző lakóépületekkel, hasonlóan Gyulához vagy Márévárhoz. A sarokbástyák megléte és formája csak ásatással lenne tisztázható. Telegdi rezidenciájaként a nagy kiterjedésű csékei uradalom ellenőrzését szolgálhatta, nem túl jelenős védelmi szerepet a mindössze 0,12 hektár alapterületű castellum csak – különösen Dézna és Simánd 1552 évi időleges elfoglalása után – a törökök egyre gyakoribbá váló alkalmi portyázásai, majd királypártivá váló ura és a fejedelemség közti villongások során játszhatott.



16. Beregszentmiklós, Telegdi kastély, déli homlokzat (elméleti rekonstrukció)





17. Beregszentmiklós, a déli homlokzat reneszánsz ikerablakai (rekonstrukció)

Bekes Gáspár hívévé válva Telegdi Mihály 1574. május 27-én Miksa császártól zálog címen birtokhasználati jogot kap a Perényiek egykori birtokára, a Bereg megyei Szentmiklós uradalmára 22 000 forint lefizetése ellenében, amiről a szepesi kamara 1575. február 5-én ad nyugtát.[108] Az 1575. július 9-i kerelőszentpáli vere-ség után családjával a királyi országrészbe menekül, és élete hátralevő részét Szentmiklóson berendezett rezidenciájában tölti, Bihar megyei uradalmáért Ung, Zemplén és Szabolcs megyei birtokokkal kárpótolván magát.[109] 1583. május 6-án várépítési engedélyt kap maga és utódai számára Rudolf királytól,[110] a szentmiklósi kastély általa megkezdett építését azonban már nem fejezhette be, 1586 elején halt meg. Birtokolta Zétény várát is, Ghyczi János erdélyi kancellár-hoz írt kegyelmet kérő levelét „ex castello Zétény” keltezi.[111]

Gyermekei közül Pálnak,[112] a zsoldáríró ecsedi Báthori István és Bocskai barátjának, bátyjával és feleségével folytatott, helyenként irodalmi igényű levelezését, Katának kiemelkedő műveltségéről tanúskodó verses levelét tartja számon a művelődéstörténet.[113] Borbála Rákóczi Zsigmond fejedelem felesége lesz, felneveli annak árváit, Pál, a későbbi országbíró az ő hatására marad katolikus.

Noha Telegdi Mihály a szentmiklósi kastélyt kisebbik fiára, Pálra hagyta,[114] az apja által megkezdett építkezést nagyobbik fia, János folytatta. 1589-ben írja öccsének: „... nincs téglavető a beregségben, Lengyelországba küldtem az kj ablakokat czinalna üegh tányérral humár kettőt az háznak megpadoltattam, az orosz palotára mohát is és az hasadékokat moval czináltatom be és úgy ottetem meg aztán meg az mésszel. A kőműves semmi

választ ... de még itt két hónapig sem végzik el a művet (...) Eddig nem tudták szállítani a zsindelet az árvíz miatt.”[115] 1593. szeptember 29-i végrendeletéből kiderül, hogy megegyezésük szerint Pálé maradt Szentmiklós, és helyette ő Podheringen épített udvarházat, Zétény pedig, ahol szintén építkezett, egészében az ő tulajdona lett.[116] A szentmiklósi munkálatokat ennek ellenére továbbra is ő tartotta kezében, 1594 júliusában: „... még kapu sincs udvaromon s még házamon sincs ajtó”, írja, ez évből való volt viszont a nyugati falnak a múlt században még látható építési felirata: *D. C. Joannes Telegdi Anno 14.4* (nyilván 1595).[117] János 1596. október 26-án hal meg a mezőkeresztesi ütközetben,[118] majd pár nappal rá, november 13-án öccse is,[119] akit a szentmiklósi kastélya melletti templomban temetnek el.[120]

Haláluk után gyermekeik öröklik a kastélyt, 1610-től Telegdi Anna, majd férje, Nyáry István birtokolja 1643-ig.[121] 1647-ben Esterházy László kezén találjuk – anyja, Nyáry Krisztina révén –, 1649-ben pedig Lónyai Zsigmond kapja meg.[122] Özvegyét Rákóczi László veszi el, így kerül a kastély – és marad – a Rákócziak birtokába 1711. február 18-ig, innen vonul száműzetésbe II. Rákóczi Ferenc.[123] 1729-ben a kastély új fedélszéket kap, majd 1734-ben Iakob Marksteiner végez átalakításokat rajta, ekkor készülhetnek a nyugati szalagkeretes emeleti ablakok.[124] 1839-ben fosztják meg homlokzatait faragott kő nyílászkereteitől, a tengelykiosztást meghagyva kiszélesítik az ablakokat és megváltoztatják közlekedérendszerét is, saroktornyainak hegyes sisakjai helyett pedig egyetlen magas fedélszerkezetet kap.[125] Az 1853 körül készült rajzon még láthatók a keleti homlokzaton az árnyékszékek kiugró



toldaléképítményei.[126] 1943-ban a MOB kutatásokat végez az épületben, lebontják a nyugati oldal klasszicista földszinti oszlopos tornácát és restaurálják a külső fal két emeleti, illetve az ekkor előkerült földszinti sgraffitódíszét.[127]

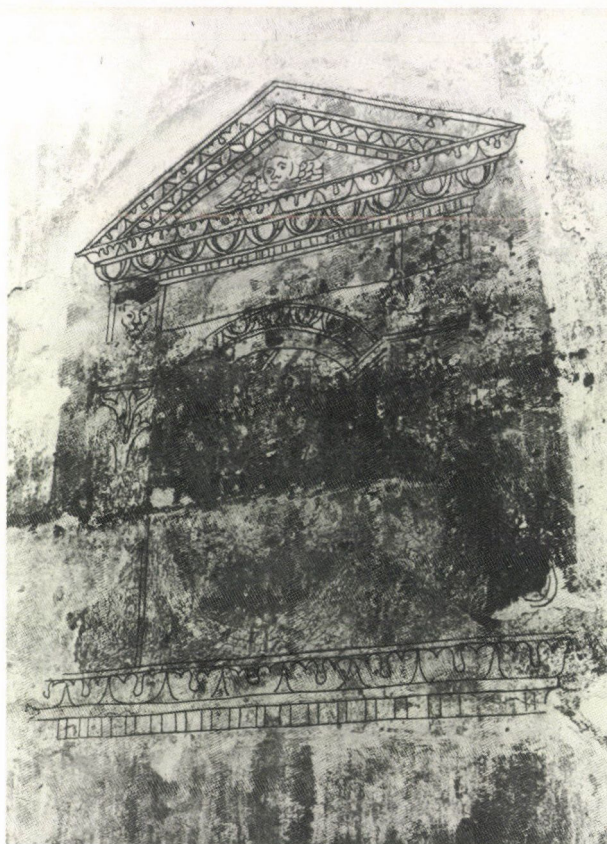
A ma használaton kívül álló, terméskőből rakott, két lakószintes, U alaprajzú épület [128] délkeleti és északkeleti sarkain – alul sokszögű – tornyok állnak, melyek élei a toronytest felső felében fokozatosan lekerekednek (15–20. kép). Főbejárata keletről nyílt a középső tömbbe, ma már csak küszöbe és alsó szárkövei vannak meg, 1839 körül átalakították. Ezenkívül az udvar felől a déli épületszárnyba és a nyugati homlokzatra is nyitottak egy-egy ajtót. Az 1839-es átalakításkor mindössze a kéttengelyes déli homlokzat földszinti félköríves ikerablakainak kőkereteit, valamint a keleti homlokzat földszintjének egy egyenes szemöldökű, eredetileg keresztosztós ablakkeretét hagyták meg (17. kép). Egy-egy egyenes szemöldökű ajtókeret látható még a déli, illetve az északi tömb földszintjén, előbbiben pedig egy ugyanilyen, eredetileg az árnyékszékbe nyíló ajtó.[129] Eredeti kiképzésű a saroktornyok néhány mély – az emeleten keskenyebb – rézsús bélletű nyílása, illetve a homlokzaton végigfutó, padlástérből nyíló kis négyzetes, rézsús ablak sor. Az 1596. évi osztálylevél [130] szövegéből egyértelműen kiderül, hogy a kastély már akkor elnyerte végleges formáját, helyiségeinek száma és

funkciója a későbbiekben – az 1647-ben [131] Nyáry Krisztina örökösei, majd 1673-ban [132] Báthori Zsófia, végül 1722-ben [133] a kincstár számára készült összeírások alapján – alig változott. Hármastömbje a 18. századig többszörösen kerített, árokkal és földtöltéssel védett udvarhoz csatlakozott, melyben majorsági épületek kaptak helyet. 1596-ban *szegeletbástyáját* és *három felzer palank baastiaját* említik.[134] A berendezésről részletesen tájékoztató 1673. évi leltár szerint forgók segítségével felvonható csapóajtaja volt, a padlás és a tornyok oldalazó kilövőnyílásaival együtt a – természetesen csekély hatékonyságú – védelmi jelleg további jeleként. Az épülettömb két szára közé ékelten fabábos, nyitott *filegoria* állt, ezt váltotta fel később a falazott, oszlopos tornác. Földszinti helyiségeit, a tornyokban levőket is fiókos donga, illetve élkeresztboltozat fedi (20. kép), az 1673-as leltárban csak az északnyugati sáfárháznak nem említik boltozatát. A *kapu köz* teréből nyílt a boltozott pince falépcsős lejárata, mögötte a tömlőc, déli fala mentén kőlépcső vezet az emeletre, alatta pedig egy ajtó a déli szárny előterébe. Ebben a déli szárnyban egy keskeny, udvarra néző helyiség, a *szenelő ház* és egy nagyobb szoba található, amelyből a saroktoronyba és a keleti homlokzat síkja elé ugró, zártaknás árnyékszékbe nyílt egy-egy ajtó. A kétszótatú északi tömb az *öreg palotát* és a sáfárházat foglalta magába. Az emeleti terek közül az udvar felőli folyosó boltozott volt, a többi he-



18. Beregszentmiklós, a kastély dél-kelet felől.  
(1940 körül, OMvH Fotótár)





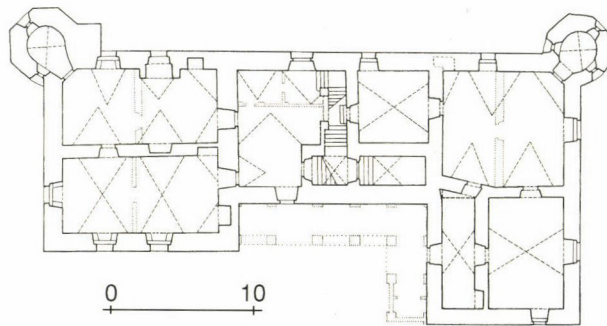
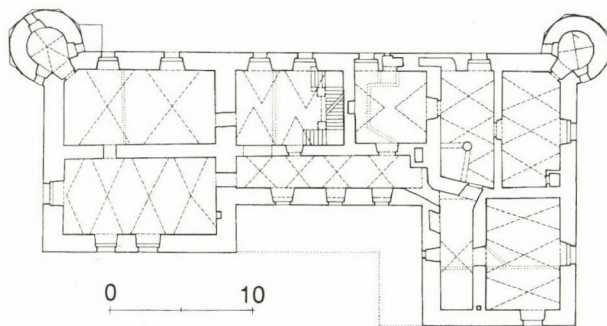
19. Beregszentmiklós, címeres sgraffittók a kastély északi falán  
(OMoH Fotótár)

lyiség gerendamennyezetes, mai boltozataikat a Marksteiner-féle 1734-es átalakításkor kaphatták. A déli tömbben a *tárház*at és az ún. „Fray Czimerek” házát találjuk – ezt utólag kettéosztották és külön boltozták be –, a középsőben pedig *eő nagyságok* házát és egy széles ambitust, melyből falépcső vezetett a padlásra. Előbbi két ablak világította meg, így egykor az épületrész teljes szélességét elfoglalhatta. A már említett árnyékszék emeleti fülkéjét két helyiségből is

meg lehetett közelíteni. Az északi tömböt egyetlen reprezentatív terem, az *Ebédő palota* foglalta el, egyes részeit farekeszkekkel választották le – utóbb itt is két boltozott helyiséget képeztek ki. Az udvarra néző folyosóval kialakított közlekedérendszer szintén az 1734-es építkezések eredménye,[135] így elképzelhető, hogy a délnyugati sarokhelyiségek – a *tár-* és a *szenelőház* – mindkét szinten eredetileg egyszettűak voltak. A nyugati homlokzat középső szakaszán eredetileg a déli és az északi tömb között húzódó nyitott fa(?)erkély volt, négy konzoljának fészke ma is látható. A legészakibb ablakot az erkélyre vezető ajtóból alakították át. Az ablakok egy része üvegtányéros volt, ezek beszerzésére küldhette Telegdi János 1589-ben mesterét Lengyelországba.[136] Külső fűtésű zöldmázas kályhák melegítették a lakott helyiségek mindegyikét, míg a lépcsőház földszinti terében pártázatos tüzelőhelyet említene.[137]

Szentmiklós kastélya a közepes méretű, saroktornyos, középső lépcsőteres, tömbszerű késő reneszánsz kastélyok típusába tartozik, alaprajzilag és formailag Kéked, Monok, Mihályi, Krivány, részben Bethlenfalva, Frigyesvágás épületeihez köthető.[138] Belsőudvaros körbeépítésre aligha gondolhattak, de eredetileg is megerősített udvar csatlakozott hozzá. A félköríves, „lombard” ikerablakok fejezetes, illetve profilált szegélyű, fejezet nélküli típusa szórványosan Magyarországon és a Felvidéken (Beckó, Kabold, Márkusfalva, Németújvár, Sárospatak, Sárosszentmihály, Zay-Ugróc) is megtalálható,[139] széles körben viszont a 16. század utolsó negyedének erdélyi kastélyainál terjedt el, utóbbi típus variánsaitól (Egeres, Ebesfalva, Gyulafehérvár, Marosillye, Fogaras, Almakerék, Enyedszentkirály, Torockószentgyörgy [140]) a szentmiklósi kissé eltér profiljával és két vízszintes keresztosztójával.

Telegdi János építtette a Munkács melletti podheringi erődtett udvarházat is, melyet végrendeletében, 1593-ban gyermekeire hagy. Szerényebb épület volt, a „szentmiklósi ház sokezer forintban készült fel az pottheringi ház pedig 400 fr-ban ha áll...”.[141] Az 1596-os divisióban *fabol czinált* szobáját, pitvarját, emeletén pedig *fa Palotáját* említik pitvarral és fabábos tornáccal, védelmét három bástya és palánkfal biztosította.[142] Az 1673-as, majd az 1712-es inventáriumok javarészt ugyan-ezt a képet nyújtják, bolthajtásos pincéje fölötti szintjein



20. Beregszentmiklós, a kastély földszinti és emeleti alaprajza (Lux Géza után)





21. Beregszentmiklós, 16. század végi konzol (OMoH Fotótár)

két-két *Palotát*, egy boltozott sáfárházat, az épület előtt nyitott fatornácot, *Filegóriát* és grádcicot találunk.[143] Podhering a szentmiklósi uradalom része volt, így birtoklástörténetük közös. 1657-ben lengyel hadak égetik fel, 1728-ban a Schönborn család sörházzá alakítja, majd 1768-ban átépíti.[144]

Adatainkat értékelve: a katonai karrierjére támaszkodó Telegdi Mihály saját rezidencia iránti igénye, építészeti megfogalmazásának még hiányos képe bontakozik ki – amely faragványaival és tisztázásra váró alaprajzával érdekes láncszeme lehet az ismert korabeli műemlékekben szegény régió és a tágabb környezet kapcsolatának –, illetve a kényszerű száműzetés alatt egy a korábbihoz méltó, méreteivel azt meghaladó késő reneszánsz kastélyé. Telegdi Miklós mecénási szerepkörét [145] a síremlékállítás rendhagyó igénye és a helvét egyházat támogató – sajnos még ismeretlen építészeti keretű – késő humanista udvara villantja fel.

Emődi Tamás

## JEGYZETEK

1 1487-ben erdélyi alvajdaként rokona, Báthori István helyetese lesz – az 1493 februári emlékezetes vöröstoronyi csatában ő veri szét a török sereget –, és e tisztségét megőrzi annak lemondása után is 1498-ig, amikor is II. Ulászló udvari tanácsába kerül. Itteni karrierjét jelentős diplomáciai megbízatásai jelzik: 1500–1502-ben Franciaországban, majd Angliában jár a király házasságát előkészítendő, 1503-ban a lengyel–moldvai konfliktusban közvetít, 1506-ban pedig Jagelló Zsigmond lengyel királlyá koronázásán képviseli Ulászlót. A korszak egyik leginkább bizalmi és egyben legkevésbé hálás – kincstartói – tisztségét 1504–1505 közt és 1511-ben viseli. Istvánffy szerint ellenezte a parasztseregek felfegyverzését a tervezett 1514. évi keresztesháborúra, a tanácsban tartott beszéde azonban valószínűleg a humanista szerző retorikai terméke a főúr végzetének igazolására: útban Bogdan moldvai vajdához, Kolozsvár mellett gyilkolják meg Lőrinc pap hívei. *Budai* 1805, III. 397; *Makay* 1895, 177–179; *Fögel József*: II. Ulászló udvartartása. Budapest 1913, 56, 114–115, 123; *Márki Sándor*: Dósa György. (Magyar Történeti Életrajzok) Budapest 1913, 226–227; *Janits Iván*: Az erdélyi vajdák igazságszolgáltató és oklevéladó működése 1526-ig. Budapest é. n., Függelék; *Balogh* 1943, 199; *Barta Gábor–Fekete Nagy Antal*: Parasztháború 1514-ben. Budapest 1973, 29, 80, 190; *Kubinyi András*: Bárók a királyi tanácsban Mátyás és II. Ulászló idején. Századok CXXII. 1988, 177.

2 *Bunyitay* 1887, 370–371.

3 1978-ban került elő, említi: *Balogh* 1985a, 327.

4 A medence dobjának átmérője 60 cm lehetett, a szárhoz illesztésnek kiképzett mélyített mező átmérője kb. 26 cm. A mezőtelegdi református templomban őrzik. Az irodalom egyébként mindössze egyetlen ép 16. századi vörösmárvány keresztelőkutat és három töredéket tart számon, I. *Lővei Pál*: A tömött vörös mészkő – „vörös márvány” – a középkori magyarországi művészetben. *Ars Hungarica* XX. 1992, 15.

5 Profilját lemez és felpálcába hajló homorlatok tagolják, vö.: *OMoH Fotótár*, 18308. sz.

6 *Balogh* 1943, 270.

7 *Balogh* 1943, 271 (irodalommal). Lásd még: *Wagner, Carolus*: *Collectanea genealogico-historica ... familiarum*. III. Posonii 1812, 118; *Ipolyi* 1863, 68, 72; *Szabó László*: A mezőtelegdi templom. Régészeti és történelmi Közlemények. A Biharvármegyei

régészeti és történelmi egyesület Közlönye. 7. szám. 1875–76, 108–109; *Szalay József–Baróti Lajos*: A magyar nemzet története II. Budapest 1898, 324; *Ghyczy Pál*: Dolhay László és Thelegdy István pecsétjei. *Turul* XXI. 1903. 140; *Márki* (1. jegyzetben) i. m. 140; *Csáky Okl.* 500; OSZK Kézirattár, Quart. Hung. 1413. I. Rómer Flóris iratai. Biharmegye régészeti és néprajzi szempontból. 70–72. Közli Sz. *Máté Márta*: Rómer Flóris bihari munkássága. (A bihari útinapló) A Debreceni Déri Múzeum Évkönyve 1975. Debrecen 1976, 319, 344; *Matthias Corvinus und die Renaissance in Ungarn 1458–1541*. Wien 1982, 100–101, 690 (Nr. 840j.); *Mikó* 1986, 97–98.

8 *Balogh* 1985b, 217., 63. kép.

9 *Balogh* 1943, 273., 60. kép.

10 *Matthias Corvinus* (7. jegyzetben) i. m. Nr. 940a; *Mikó* 1986, 98.

11 *Balogh* 1943, 85; *Mikó* 1986, 100; Ugyanezen részletek hasonló megformálásával találkozunk Verebélyi Simon egri, Ernuszt János budai és Beatrix udvarhölgyének esztergomi síremlékén. *Balogh* 1940, 568; *Balogh* 1985b, 251.

12 *Makay* 1895, 179.

13 A sírkő az életrajzi adatok alapján tulajdonítható Telegdi Mihálynak. Említik: Sz. *Máthé* (7. jegyzetben) i. m. 319; *Szabó* (7. jegyzetben) i. m. 108; *Bunyitay* 1884, III. 432. XXXI. tábla; *Csergheő Géza–Csoma József*: *Alte Grabdenkmäler aus Ungarn*. Budapest 1890, 63–65; *Szalay–Baróti* (7. jegyzetben) i. m. II, 320 (rajzzal); Biharvármegye és Nagyvárad. Szerk. *Borovszky Samu*. Budapest 1901, 116; *Gerece* 1906, 223; *Márki* (1. jegyzetben) i. m. 31. kép a 69. lapon; *Vernei-Kronberger Emil*: Magyar középkori síremlékek. Budapest 1939, 49., 28. tábla; *Balogh* 1939, 578; *B. Gyürky Margit*: A Báthoryak nyírbátori templomai. Budapest 1943, 46. (42. j.)

14 *Galavics Géza*: A magyar királyi udvar és a későreneszánsz képzőművészet. In: Magyar reneszánsz udvari kultúra. Szerk. R. *Várkonyi Ágnes–Székely Júlia*. Budapest 1987, 244.

15 *Galavics* (14. jegyzetben) i. m. 246–248; *Mikó* 1988, 123–125.

16 Profilja: keskeny lemez, széles részsű, lemez, horony, alatta pedig leforduló szíma, kizárja tehát, hogy falba állításra képeztek volna ki.

17 *Balogh* 1985a, 220.

18 *Balogh* 1985a, 220–221.



19 Székelyhid, református templom északi fala. A tumbalap ferde szegélylemezének antikvabetus felirata a bal felső sarokból indul: / EPITAPHIVM GENEROSI ET MAGNIFICI DOMIJNI D THOMAE Z(O)LIOMI DE ALBE /, majd a jobb felső, rövid oldalon folytatódik: ANNO / QVINQVAGIN (..) NATVS IN CHRISTO OBDORMIT A(D) 1588 ZZ MARTII / – a MI szótag helyett rövidítésjel, a zárójelben levő betűk lekoptak. A sírkőlap profilja: ferde lemez, függőlemez, szíma, vastagsága 11 cm. A felületre esetenül és aszimmetrikusan, kissé jobbra csúsztatva belekomponált fekvő alak formái nehézkesek, arca kifejezéstelen, sematikus. Feje bojtos párnán nyugszik, jobbra alatt övéhez rögzített hosszú pallos lóg, baljával eredetileg buzogányt vagy jogart tartott, a jelenlegi pótlás. Említi: *Ipolyi* 1863, 68; *Bunyitay* 1884, III. 321; Bihar vármegye és Nagyvárad (13. jegyzetben) i. m. 147–148; *Balogh Jolán*: A renaissance építészet és szobrászat Erdélyben. Magyar Művészet X. 1934, 148; *Balogh* 1940, 560. A sírkőfaragásnak azt a provinciális – bár nem a leggyengébb – szintjét képviseli, melyhez például Sváborszky Bálint († 1597) szepestótfalui, vagy Csetneky István († 1597) csetneki sírköve sorolható. *Divald Kornél*: Szepesvármegye művészeti emlékei. II. Szobrászat és festészet. Budapest 1906, 106, 110., 83. kép; Pamiatky na Slovensku. Súpis pamiatok. Bratislava 1978, 642. kép

20 Nagyvárad, Rhédey-mauzóleum (ma a Városi Állatkertben). A léckerettel szegélyezett 105 x 194 cm-es fedlap mélyített mezéjében merev, lakonikus monumentalitású alak fekszik, amely a majdnem egy magasságban helyezett kezeivel tengelyesen szimmetrikus elrendezésű, s középkori előképeitől csupán a kornak megfelelő díszítésű lemezes vértet és a párna hiánya különbözteti meg. Arca a *Simon Máté*: Supplementum ad dissertationem historico-criticam Georgii Pray... Vacii 1797, 172–173. által közölt metszeten ábrázolthoz képest zúzottabb. Az egyik hosszanti oldallal három töredéke az 1804-ben épített romantikus műrom-mauzóleum déli, utólag rakott támpillérijébe falazva látható meglehetősen lepusztult állapotban (7. kép). Hogy mikor kerültek ide, nem tudjuk – Dobai Székely Sámuel a 18. század végén még éppnek látta mindkét, az akkor még Szentjónban őrzött feliratos lapot. Az azóta kikopott antikva betűs szöveget hordó kartus rollwerkes keretű, középtengelyében letördelt kis mellék nyoma. A keretet felemelt baljával tarthatta a megmaradt oldal köpenyes-szárnys angyalja, jobbában a földi és túlvilági békét jelképező olajággal. A kompozíció a tumbaoldallapok kelléktárának hagyományos részleteit idézi, legközelebbi példái Dobó István dobóruszkai és Rákóczi Zsigmond szerencsei szarkofágján találjuk. *Sugár István*: Dobó István sírja és síremlékének története. Az Egri Múzeum Évkönyve X. Eger 1973, 232., 4. kép; *Genthon István*: Magyarország művészeti emlékei II. Budapest 1961, 274; *Mikó Árpád*: A szentjóni monostor és vár történetéhez. Váradi kötetek. Szerk. *Kerny Terézia*. Budapest 1989, 260–263, Kat. 213. sz. Temetésének körülményeit, úgy látszik, megörökítették; Bethlen Elek fejedelmi tanácsos 1683-ban felvett könyvjegyzékében ugyanis volt egy „Az Eöreggh Groff Redey Ferencz Temetéseiről irt könyv in quarto” Erdélyi könyvesházak. III. 1563–1757. (Adattár XVI–XVIII. századi szellemi mozgalmaink történetéhez 16/3.) Szeged 1994, 21.

21 „Koporsó követ szepet csináltassanak Kolozsvárott”: Rhédei Ferenc végrendelete. Közli *Komáromy András*. Történelmi Tár 1884, 130; „Magam és feleségöm koporsójjára való követ ... csináltassa meg emlékezetünkre vörös márványkőből, kinek csinálására, ha Magyarországon mestere találkozik, jó, ahol pedig nem találhatnék Bécsből, az vagy Lengyelországból hozasson mestert...”. *Radóvánszky Béla*: Magyar családélet és háztartás a XVI. és XVII. században. III. Budapest 1879, 192–216.

22 A Magyar Nemzeti Galéria régi gyűjteményei. Szerk. *Mojzer Miklós*. Budapest 1984, 128.

23 *Ipolyi* 1863, 69, 72; *Miskovszky Viktor*: Bártfa középkori műemlékei. Budapest 1879, 113; *Gerecse* 1906, 695; *Gerecse Tibor*–*Genthon István*: A magyar történelem képeskönyve. Budapest 1935, 108; *Balogh* 1940., 660., a 108. lap utáni kép; Súpis pamiatok na Slovensku I. Bratislava 1967, 98; *Ross, Juliusz*: Pamiatki Stowaczkiny i Malopolski w dziedzinie rzeźby nagrobkowej z okresu renesansu i manieryzmu. Foliae Historiae

Artium V. 1968, 132–134. (a cikkel nyújtott segítséget Mikó Árpádnak köszönöm); *Gervers-Molnár Vera*: Sárospataki síremlékek. Budapest 1983, 67., 57. kép; *Mikó* 1988, 128; a szétszedett tumba címeres és feliratos oldallapjai szintén a Szent Egyed-templomban találhatók.

24 *Ipolyi* 1863, 69, 72; A magyar nemzet története. V. Szerk. *Szilágyi Sándor*. Budapest 1897, 341. (Cserna Károly rajza gipszmásolatról); Pozsony vármegye. Szerk. *Borovszky Samu*. Budapest [é. n.] 113, 669; Súpis pamiatok na Slovensku. II. Bratislava 1969, 146; *Kalmár János*: Régi magyar fegyverek. Budapest 1971, 277., 52. kép (tévesen 1580 szerepel); *Mikó* 1986, 84. j. A síremlék fia, Balassa István készítette.

25 *Szilágyi* 1897 331, 668. (Mühlbeck Károly rajza); *Gerecse* 1906, 985; Vasvármegye. Szerk. *Borovszky Samu*. Budapest 1908, 327. kép.

26 *Miskovszky* (23. jegyzetben) i. m. 111–112., VI. tábla 18; *Mikó* 1988, 125. A sírkő alakjának keresztbe tett lábai és kezére hajtott feje az 1559–63 körül készült fali síremlékek: Jan Michalovicz püspöké, a Tarnowski család, vagy a Kościeleckiek szobrainak következtlen, frontális, tumbára alkalmazott változata. *Kozakiewiczowa, Helena*–*Kozakiewicz, Stefan*: A reneszánsz Lengyelországból. Budapest–Varsó 1978, 153., 135, 136, 142, 145. kép. Torzón maradt ránk a tévesen Bezerédi Imrének tulajdonított és ugyanebbe a típusba tartozó sárospataki vörösmárvány síremlék. *Gervers-Molnár* (23. jegyzetben) i. m. 53., 154–156. kép; *Mikó* 1988, 125.

27 *Szilágyi* (24. jegyzetben) i. m. 175, 664; *Gerecse* 1906, 683; *Balogh* 1940, 103, 636; Magyarország története képekben. Szerk. *Kosáry Domokos*. Budapest 1971, 161., 5. kép.

28 *Demkó Kálmán*: Lőcse város műtörténeti rövid leírása. Lőcse 1896, 79., 78. lap utáni kép; *Divald* (19. jegyzetben) i. m. XXI. melléklet; *Ross* (23. jegyzetben) i. m. 133, 3. kép.

29 *Kozakiewicz* (26. jegyzetben) i. m. 137; *Ross* (23. jegyzetben) i. m. 134.

30 *Adam Bochnak*: Das Krakauer Jagellonen-Mausoleum. Warsawa 1954, 19., 32–33. kép.

31 *Bochnak* 1960, 422.

32 *Adam Bujak-Michal Rożek*: Kościół Mariacki w Krakowie. Warszawa 1987, 15., 97. kép.

33 *Ross* (23. jegyzetben) i. m. 134, 5. kép; *Bialostocki, Jan*: The Art of the Renaissance in Eastern Europe. Oxford 1976, 51.

34 Az Orlik-síremlékre: *Krystyna Sinko-Popielowa*: Hieronim Canavesi. Rocznik Krakowski XXVII. Kraków 1936, 133., 1. kép; *Bochnak* 1960, 421–422; *Ross* (23. jegyzetben) i. m. 134; *Bialostocki* (33. jegyzetben) i. m. 51, Fig. 167. Az 1850-ben tűzvész által megrongált síremléket özvegye, Katarzyna rendelte, ismert Canavesivel e tárgyban folytatott levelezése. A Wielogłowski-síremlékre: *Sinko-Popielowa* i. m. 144–145; *Ross* (23. jegyzetben) i. m. 134; *Bialostocki* (33. jegyzetben) i. m. 51, Fig. 164.

35 *Bochnak* 1960., 421–422; *Kozakiewiczowa*–*Kozakiewicz* (26. jegyzetben) i. m. 138. Telegdi szakállának megmintázása egyébként erősen emlékeztet a kápolna Szent Vencelének borostájára.

36 Seredy sírkövet özvegye, Katarzyna Buczyńska állíttatta. *Ross* (23. jegyzetben) i. m. 134–135.

37 *Budai* 1805, III. 401; *Verancsics Antal* összes munkái. VI. (Monumenta Hungariae Historica) Pest 1860, 116, 159; *EOE* I. 4; *Bunyitay* 1883, II. 222; *Mayláth Béla*: Maylád István 1502–50. Budapest 1889, 83; *Makay* 1895, 181, 183; *Borovszky* 1896, 115; *Csáky Okl.* 549; *Horváth Jenő*: Vári freskó. Nagyvárad története. Budapest 1940, 68; Középkori leveleink 1541-ig. Szerk. *Hegedűs Attila*–*Papp Lajos*. (Régi Magyar Levéltár 1.) Budapest 1991, 484, 557, 570.

38 Egyháztörténeti emlékek a magyarországi hitújítás korából. V. Szerk. *Bunyitay Vince*–*Rapaics Raymund*–*Karácsonyi János*. Budapest 1912, 42; *Makay* 1895, 174, 181. Az, hogy a síremlék Telegdi Miklós alvajda nagyobbik fiáé, a fiatalon 1549–52 közt meghalt Jánosé lett volna, már csak azért sem valószínű, mert Kassai Zsigmond zászlóverse (lásd 54. jegyzet) közvetlenül utal id. Telegdi Miklós sírjára: „addit et prisco vexilla recentia busto” – míg János esetében ilyet nem említ. Telegdi János 1549-ben kiskorú testvéreit képviseli a váradhegyfoki káptalan előtt. (Állami Levéltár, Kolozsvári fiók. A Széki Teleki család levéltára 5. sz. [Varga Árpád: Adatok Telegdi helytörténetéhez. Kézirat.



Segítségéért ehelyütt is tisztelettel adózom a szerző emlékének.) 1552-ben már valószínűleg nem él, mert öccsének, Miklósnak gyámjaként Warkoch Tamás és Ilosvai István szerepelnek és az ez évi dézsmajegyzékben említett egyetlen, a faluban birtokos János nem lehet azonos vele, és neve később sem merül fel. *Bunyitay* 1883, I. 412, 192. j.; Magyarország birtokviszonyai a XVI. sz. közepén. I-II. Szerk. *Maksny Ferenc*. Budapest 1990, I. 191.

39 A Balassa és a Serédy családok síremlékállítása mögött a Telegdieknél sokkal jelentősebb anyagi lehetőségek álltak.

40 *Bunyitay* 1883, I. 412, III. 315; *Balogh Jolán*: Varadinum-Várad vára. I-II. Budapest 1982, II. 64-68. Warkoch 1566-ban halt meg, a gyulafehérvári székesegyházban volt a síremléke: *Balogh* 1985a, 300. Warkochnak szerepe lehetett ifj. Telegdi Miklós jogainak a Telegdi Ferenctől leszármazott másik családággal szembeni érvényesítésében, nagykorúsítása után.

41 Gyermekkorában Szegedi Bertalant, a későbbi váradi éneklőkanonokot, majd gyámként Ilosvai Istvánt, az egykori telegdi papot, váradi segédpüspököt találjuk érdekei képviselőiként. Másik gyámja és sógora, a reformációt aktívan elősegítő Warkoch Tamás hatására térhetett protestáns vallásra 1552 után, és talán túlzott ifjú buzgalmának tulajdonítható, hogy 1556-ban a szentjebbi pálos kolostorra tör és hét szerzetesét megöli, ezért Ferdinánd 1560-ban elkobozza Csanád vármegyei birtokait. 1561-ben megosztják a családi javakon a katolikus hitben maradt unokatestvérével, Mihállyal, övé lesz a plébániatemplom fölötti kegyúri jog. *Bunyitay* 1883-84, I. 412, II. 183, 458, III. 423; *M. S.*: A Szent-Jobbi apátság megszűnése. Századok XXI. 1887, 838; *Makay* 1895, 183; *Borovszky* 1896, 204; *Bunyitay* 1887, 476; *Sass* 1935, 30. A vonatkozó adatok értékelését nehezíti, hogy a másik családágban Telegdi Mihálynak is volt egy Miklós nevű testvére. *Makay* 1895, 184, 197.

42 RMNy 259.

43 RMNy 263; *Csernák Béla*: A református egyház Nagyváradon 1557-1660. Nagyvárad 1992, 46, 78; *Sass* 1935, 30.

44 Peregrinációjának állomásai: Wittenberg, Bázél, Heidelberg, Frankfurt, Krakkó, Genf, Zürich, Strassburg, Lyon, Párizs, Padova. Hazatértekor sárospataki tanár, rektor majd egri lelkész lesz. Az irodalomban több helyen fölbukkan az a nyilvánvalóan téves adat, miszerint Paksi Telegdi Miklós (gyermekait nem említi egyetlen forrás sem) vagy Mihály fiait kísérte volna peregrinációja során.

45 (1573) *Epistolarum theologiarum Theodori Bezae Vezelii, Liber unus*. Genevae. Excudebat Eustathius Vignon. MDLXXIII. 2<sup>a</sup>: (Epistola) Illustri et generoso Baroni D. Nicolao Thelegdio... *Apponyi, Alexander*: Hungarica. Ungarn betreffende im Ausland gedruckte Bücher und Flugschriften. Bd. I. München 1903, Nr. 454; *Gardy, Frédéric*: Bibliographie des Œuvres théologiques, littéraires, historiques et juridiques de Théodore de Bèze. Genève 1960, 160.

46 *Csernák* (43. jegyzetben) i. m. 69, 75, 76, 82, 290.

47 MOL, Az Esterházy család hercegi ágának levéltára, P 108. Repositorium 4. fasc. D. 21. csomó, Nr. 29. és 30., ill. fasc. C. Nr. 23.

48 *Sass* 1935, 30. A síremlék eredetileg máshol volt a falba állítva, és valószínűleg az áthelyezéskor tört több darabra. (vö.: OMvH Könyvtár, MOB Irrattár, 1904. 305. sz.). Anyaga: mészkö. Egészben maradt alsó kétharmadáról csak a címer töredezett le annyira, hogy formájára sem lehetett következtetni. Felső harmadának öt darabját a sekrestyében őrzik, ezeket említi *Balogh* 1985a, 327., 268. kép. Szegélydísz: fűzött levéldíszes kímásorok közé ágyazott tojássor, melyet alulról és felülről levéldíszes kímásor fog közre, ez tulajdonképpen a gyulafehérvári Zápolya-tumbák keretelésének kolozsvári átfogalmazása.

49 *Balogh* 1985a, 353., 285. kép

50 *Balogh* 1985a, 340., 275-276. kép

51 *Balogh* 1985a, 319., 27-274. kép

52 *Balogh* 1985a, 327; *Emődi Tamás*: A perecseni Báthorítumbák. In: Vén Szilágy. Szerk. *Bálint István János* (megjelenés alatt)

53 *Szabó Géza*: Geschichte des Ungarischen Coetus an der Universität Wittenberg 1555-1613. Halle (Saale) 1941.

54 RMNY 544. Consolatio Davidis Sigismundi Cassoviensis. Dialogus, quo praesides Transylvaniae suorum morte dolentes consolatur. Clavdiopoli MDLXXXIV (apud Gasparem Heltj). A gyászversek között: (13) Epitaphium m. Nicolai Telegdi, filii N. T. és (14) IN vexillum eiusdem - ifj. Telegdi Miklós sírjára és halotti zászlajára készültek:

(13): Ille ego cui patrium dedit aula Telegdia nomen  
Hic tegor, Heroum gloria Nicoleos  
Ortus ab antiquo magnorum sanguine Regum  
Famigera clarus nobilitate fui  
Acer erat bello genitor meus; ipse Parente  
Non minor, et priscis major habebat avis.  
Nestora consilio vici, probitate Camillum  
Cura fuit nobis maxima nosse Deum  
Sumtibus innumeris fovi pietatis alumnos  
Nec me plus Esdras religiosis erat  
Pacis amans, nunquam nisi debita proelia movi  
Jura que praescripsi civibus aequa meis  
Arcani verique tenax, et fortis in armis  
Servavi Patriae Principibusque fidem.  
Innocuo vitam traducens denique cursu  
Pectoris exemplum labe carentis eram  
Jam prope contigeram decimi confinia lustris  
Cum fera me tristi funere Parca rapit  
Uxor clara suo monumentum moesta marito  
FleBILE supremi ponit amoris opus.

(14): Editus Heroum de stirpe Telegdus ille  
Nicoleos haec arma potens, haec stemmata gessit  
Vexillo quae picta dedit patrique sepulcro  
Klara secuturis spectanda nepotibus uxor  
At dotes famamque Viri ventura loquuntur  
Secula, tu paucas vicino in marmore laudes  
Perlege et Herois tumulum venerare Viator.

Mivel a (13)-as epitáfium és a sírkő szövegének első sorai, illetve az epitáfium tizenegyedik és a sírkőfelirat tizenharmadik sora azonosak, joggal feltételezhetjük, hogy ez utóbbit is Kassai Dávid Zsigmond írta. A versek szövegét közli még forrásmegjelölés nélkül *Budai* 1805, III. 401.

A (11)-es számú zászlóversben, melyet Lónyay Klára vélhetően a férje kívánságára készítettett vexillumra íratott, az após, id. Telegdi Miklós sírkövére történik utalás:

(11): In vexillum m. Nicolai, patris N. T.  
Nicoleos, veteri procerum de sanguine cretus,  
Acer et ingenii virtutibus, acer et armis,  
Clara Telegdianae tulit haec insignia gentis  
Virtutis monumenta suae, veterumque laborum,  
Sed ne longa situ consumeret ista vetustas  
Filius eiusdem renovavit nominis haeres  
Nicoleos, patriae sanctissimus arbiter aulae  
Addit et prisco vexilla recentia busto.

A (12)-es számú zászlóverset Telegdi János, ifj. Telegdi Miklós bátyja emlékére írta Kassai:

(12): In vexillum Joannis Telegdi, fratris N. T.  
Joannes habet haec proavita Telegdus arma  
Martia quem virtus felicibus extulit ausis  
Fecit et acceptum Ducibus bellicae domique  
Non unquam mutata fides, constansque voluntas  
Ergo licet tellus mortalibus texerit ossa:  
Clara tamen vivit terrarum fama per orbem  
En etiam signis fraterna recentibus auget  
Nicoleos vexilla Telegdus, incluta cujus  
Gloria non unquam venientibus excidet annis.

Ahogy a zászlóversek szövegéből is kikövetkeztethető, a fekete selymzászlók egyik oldalát a családi címer, másikat a vers foglalta el és a temetési szertartás után is sokáig ott függhettek a templomban. Vö.: *Kovács András*: Gyámszertartás és kellei az erdélyi régiségben. A Kolozsvári Farkas utcai templom címeri. Budapest 1995, 40-43.



55 Szabó György: Kassai Dávid Zsigmond. Nyelv- és Irodalomtudományi Közlemények XII. 1968, 41–53. Kassainak egyébként ismerjük kora jelentős reformátorai halálára írt gyászverseit, illetve sírverseit is, és egy Paksi Mihályhoz írt versét: RMK III. 665. (Wittenberg 1577), ill. RMK III. 683. (Tübingen 1579)

56 Makay 1895, 182; A Losonci Bánffy család története. Oklevéltár. Szerk. Iványi Béla. Budapest 1928, I, 704–707., II, 351; Jakó Zsigmond: A kolozsmonostori konvent jegyzőkönyvei 1289–1556. I–II. Budapest 1990, II. 5435. sz.

57 Telegdi III. István kincstartón és unokatestvérén, II. Ferencen kívül III. András kamarásmester rendelkezik biztosan egy kúriával (1495): Makay 1895, 131.

58 Hungaria 14,12.: „...extra Transsylvaniam Rew et Thelegd arces...” Nicolaus Olahus: Hungaria – Athila. Edd. Eperjessy, Colomanus – Juhász, Ladislaus. Budapest 1938, 24.

59 Bunyitay 1887, 476. A családtagok közti 1568–1572. évi hosszú per anyagában nem szerepel egyik vár és udvarház sem: Blazovich László–Géczi Lajos: A Telegdiek pere 1568–1572. Szeged 1995.

60 Urb. et Conscr. 5. füzet. Budapest 1979, 180.: „Castellum quidem ipsum optime exstructum ex lateribus et lapidibus, habens alta palatia, nunc aliquatenus desolata: per quod castellum fluvius in signis perfluit, tractans extra castellum molenidinum trium rotarum.” Egy tarackot és tizenennyolc szakállas puskát írnak össze.

61 Török–Magyar Oklevéltár 1533–1789. Ford. Karácson Imre. Budapest 1914, 257. 1665. nov. Köprülü Mohamed nagyvezír ájtatos alapítványainak összeírása a váradi livában.

62 Sass 1935, 12. 80; 18. századi romjairól Bunyitay 1883, II. 457. 3. jegyz.

63 Sass 1935, 81.

64 Sass forrásmegjelölés nélkül írja: „a várfalak mellett közvetlen több helyen magas őrtornyok voltak.” ([62. jegyzetben] i. m. 12.)

65 A párkánykő a katolikus templom telkéről került elő, anyaga mész, tagolása: szíma–lemez–fordított szíma.

66 A rekonstruált címerkő méretei: 72 x 89 cm. Enyhén trapéz alakú. Az ötvenes éveik az ún. „Bárház” kerítésfalában volt, majd a Nagyvárad Múzeum kőtárába került, ma már csak két nagyobb darabja van meg. Sass 1935, 15. Váradi kőtöredékek (20. jegyzetben) i. m. 155., Kat. 182. sz. Egy hasonló, 1617-es évszámú címerkő rajza Zsákáról (Hajdú-Bihar megye): OMvH Könyvtár, Rómer Flóris hagyatéka. Úti jegyzetek, XLII. 32.

67 Bunyitay 1887, 370–371, 476.

68 Pettkő Béla: A tiszán túli vármegyék, várak birtokosainak feljegyzése 1563-ból. Történelmi Tár 1884. 392. „castellum Telegd”; Telegdi első felesége, Bánffy Borbála Claudine Bézához intézett levelét „ex arce nostra Thelegd” keltezi (1568. április 11.): Correspondance de Théodore de Bèze. Recueillie par Aubert, Hyppolite, publiée par Dufour, Alain et Nicollier, Béatrice. Tome IX. Genève 1978, 234; Telegdi Mihálynak egy kúriáját említik Telegden 1560-ban. Makay 1895, 185.

69 Unokaöccse, a nála pár hónappal korábban elhunyt Warkoch Miklós feltételezett szalaci sírfeliratán utalás történik rá: „...híres nagybátyja, ki most a telegdi vár hatalmát bírja...”. Az epitáfiumok szövegeinek szintén Kassai a szerzője; de hogy végül ezek valamelyike került-e síremlékére, azt nem tudjuk, az ugyanis nem ismeretes.

(9): Epitaphium m. Nicolai Varkocii 1584  
Varkotzio tellus dedit haec Szalatsina Sepulcrum  
Natalem dederat Chrysus ante diem  
Viventem tenuit Siculi modo regia pontis (Székelyhíd – a szerző megj.)

Nunc Varadiensis nobilis aula soli  
Slezia majorum servat genus: acta Parentis  
Chrysus, et totis, Agria novit, agris  
Inclita non humili descendit origine Mater  
Edita Principibus Dacia clara tuis  
Semine qua ducit laudatus avunculus ortum,  
Qui nunc Telegdiacae possidet arcis opes.  
Sed genus et proavos bona novimus esse Parentum,  
Major erat propriis pectoris ille bonis  
Pectore nam ducit Christum veneratus, et ore,  
Nil habuit pura religione prius.  
Viva Dei sedes meus, et venerabile templum,

Et plenum sacro numine pectus erat.  
Sensit in adversis simplex Ecclesia rebus  
Assiduum magni Principis huius opem.  
Favit et ingenis Musarum cultor, et artes  
Propagare sui credidit officii,  
Ipse etiam potuit. Ciceronis more disert  
Promere Romano verba Latina sono  
Consilio patriam, non fortibus exultit armis,  
Dabile nam morbo corpus inerte fuit.  
Denique nil illi, nisi corpus defuit unum,  
Omnia consimilis Cetera Patris erat.  
Jam septem autumnis, bisdenos junxerat annos,  
Cum vitam summo reddidit ille Deo.  
Quem moriens votis ardentibus usque vocabat,  
Ingeminans fidei praemia certa suae.  
Filiolus Patria casta cum Matre relictus,  
Haeredem patriae Nobilitatis habet.

(10): aliud de eodem  
Nicoles hac Varkóztius sub mole quiescit,  
Gloria nobilium conspicienda Ducum  
Slesia cui proavos, natalem Chrysus ortum  
Stemmate donarunt lilia, penna leo  
Marta laus Patrem, commendat et inclita virtus,  
Mater ab antiquis Regibus orta fuit.  
Ipsum autem virtus, et regia stirpis origo,  
Et celebrem pietas, ingeniumque facit.  
Quod nisi morborum vis frangeret invida nervos  
Laude minor nulla Patre futurus erat.  
Nunc cadit infelix, et funere tollitur, ante  
Quam peragat vitae bis tria lustra suae.  
Spiritus in summo capit immortalia coelo  
Gaudia, nil praeter, tumba, cadaver habet.

RMNY 544. Közli Budai 1805, III. 700; fordítása: Tóth István: Phoebus forrása. A váradi latin nyelvű humanista költészet antológiája. Nagyvárad 1996, 113–115. A második vers által említett címerkő oroszlanját anyjától, Telegdi Katalintól örökölhette. Érdekes, hogy fia, Warkoch György telegdi címeres kövén a család eredeti címerképei szerepelnek. A rokonságra: gr. Kemény József: Lónyai, Bathori, Varkucs család leszármazásának és Lónyai Zsuzsannának emlékezete 1656-ból. Új Magyar Múzeum X. 1860, I. 244. Warkoch hagyatékainak az 1584. március 8-án Váradi Ötvös Mátyás részvételével készült, és Bocskai István által aláírt jegyzékét átlagon felüli gazdagsága a 16. század iparművészetének fontos írásos forrásává teszi. Szerepel benne többek közt: „eöreg h eözue Jaro aranas kupaba kiraly aijandeka vagjon zij gira,... egj pogany pénzes korda;...XX arany Lisimacus: 2: arany penz:...Mattyas kiraltóll marath labas medence.” Ezüstművek és drágaságok összeírásai a XVI. századból. Közli Szabó Károly. Századok XI, 1877. 556–563. Vö.: Balogh Jolán: A művészet Mátyás király udvarában. I–II. Budapest 1966, I. 633; Szabó T. Attila: A Wesselényi levéltár magyar iratai. Levéltári Közlemények XVI. 1938, 212–213.

70 Warkoch György a rendelkezésre álló adatokból ítélve mostohafia volt Bocskai István fejedelemnek, akinek feleségét egyébként 1604-ben Telegden temették el. Sass 1935, 14; Váradon udvara volt, melyet még Warkoch Miklós alakított át a konventualis kolostorból, s amely a források alapján talán a Georg Houfnagel metszetén látható kétszintes épülettel azonosítható a vártól északkeletre. Cséplő Péter: Nagy-Várad mint helynév. Századok VI. 1872, 644–645. A nagyvárad szabócéh szabályzata 1614-ből. Történelmi Tár 1900, 132; téves értelmezése: Balogh 1982, II. 69. Támogatta Baranyai Decsi János szólagsgyűjteményének 1598-as kiadását (RMNY 815), és valószínűleg az ő révén került Miskolczy István Diariumának kézirata Szalacsra. Keresztesi József naplója. Budapest 1882. Vö.: Balogh 1982, II. 136–137. és Bunyitay 1883, III. 305. Báthori Gábornak volt belső tanácsosa, az oldalán vívott Brassó melletti csatában halt meg 1611. július 9-én. Trócsányi Zsolt: Erdély központi kormányzata 1540–1690. Budapest 1980, 36–37; Segesvári Bálint történeti feljegyzései. Kolozsvári emlékirók. Bukarest 1990, 143; Literátor-politikusok levelei Jenei Ferenc gyűjtéséből (1566–1623). Budapest–Szeged 1981, 127. sz. Menyegzőjéről: Benda Kálmán: Nyáry Pál és Várday Káta levelezése. Kisvárd 1975, 44.



71 Makay 1895, 191. A birtokokból a jezsuiták is részesülnek: Veress Endre: Erdélyi jezsuiták levelezései. I-II. Budapest 1913, II. 127, 221-222. 1586-ban Báthori István király a birtokokat unokaöccsének, Gábornak adja, aki azonban még az évben meghal. Kemény, Josephus: Dissertatio diplomatico-critica de isthoc calendarii Eberini exemplarii et respective de contento in eodem Diario manuscripto authentico Stephani Bathori de Somlo. Nachlese auf dem Felde der Ungarischen und Siebenbürgischen Geschichte. Bearbeitet von A. K. Kronstadt 1840, 87.

72 Szamosközy István: Erdély története. Ford. Borzsák István. Budapest 1977, 135-151.

73 Urb. et conscr. 5. füzet. Budapest 1979, 180: „...aedificiis ligneis, non ita exquisitis...”. Telegdi Balázs után ismét Warkoch birtokolja a várat, melyre (tartozékaival együtt) kénytelen Rudolf császárnak tizenkétezer forintot fizetnie, ezért amikor majd Telegdi Mihály leánya, Borbála, Rákóczi Zsigmond feleségeként részesedni kíván belőle, ebbe ő csak a fejedelem hatezer forintnyi kárpótlása és leánya, Margit magtalan halála feltételével egyezik bele. Makay 1895, 192; Géresi Kálmán: A nagykirályi Károlyi család levéltára. Budapest 1882-1897, IV. 22. 1611 nyarán Forgách Zsigmond foglalja el rövid időre. Bártfai Szabó László: A Hont-Pázmány nembeli Forgách család története. Esztergom 1910, 358; 1620-ban Warkoch leánya férjhez megy Lónyay Zsigmondhoz, esküvőjüket „hic in castro Telegd” tartják. Szilágyi Sándor: A Rákócziak levéltárából 1611-1630. Történelmi Tár 1894, 464., 83. sz.; A várat leányuk, Margit öröklí, akivel a birtok 1652-ig ismét Telegdi-kézbe kerül, ugyanis a család katolikus ágából III. Istvánnal házasodik össze. Lónyay Zsigmond végrendelete. Közli Doby A.: Történelmi Lapok 1875, 11. sz. 1004; Makay 1895, 192; Nyomban Várad eleste után Ali pasa csapatai elfoglalják Telegdet is, visszaadását a rendek diplomáciai úton 1665-ben hiába követelik. Bunyitay 1892, 35; Békésmegyei Oklevéltár. Budapest 1877, 231. A hódoltság megszűnte után Lónyay Margit és második férje, Csáky István utódjai osztóznak a birtokon s a romos váron. Csáky Okt. I. 773.

74 Jakó Zsigmond: Bihar megye a török pusztítás előtt. Budapest 1940, 316.

75 Maksay (38. jegyzetben) i. m. 191; Liviu Borcea: Conscrierea comitatului Bihor din 1551. Crisia XXIV. 1994, 238. – A.S.O. Fond Capitlul Episcopiei rom-cat. Instr. litt. Fasc. II. nr. 16. f. 1-20.

76 Keresztúri J. A.: Compendiaria Descriptio foundationis et vicissitudinum episcopatus et capituli M. Varadiensis. Magno-Varadini 1806, II. 352.

77 Bunyitay 1887, 364.

78 Telegdi Mihálynak a Bekes-mozgalomban való részvételéhez köthető az a momentum, amelyre Báthori Kristóf utal Várad polgárságának adott 1580-ik évi kiváltságlevelében. Ebben Telegdi Mihálynak a „pártolkodók kezénél levő (...) Pap-Mező Vára” megvételénél tanúsított vitészségét dicséri: Keresztúri (76. jegyzetben) i. m. II. 221-227. Fordításban: Lakos Lajos: Nagyvárad múltja és jelenéből. Nagyvárad 1904, 82.

79 EOE II. 566.

80 A széki gr.Telegdi család gyömrői levéltára. Összeállította Iványi Béla. Szeged 1931, 236., 592. sz.; Veress, Andrei: Documente privitoare la istoria Ardealului, Moldovei și Țării Românești IV. București 1932, 173. (doc. 95.): arx Papmező; Arhivele Statului. Oradea. Fond Capitlul Episcopiei rom-cat. de Oradea. Instrumenta Litteralia fasc. XIV. nr. 3. Közli Virgil Maxim: Geografia istorică a Bihorului in sec. al XIV.-lea. Crisia V. 1975, 96. 59. jegyz.: castellum Papmező.

81 Lukinich Imre: Erdély területi változásai a török hódítás korában 1541-1711. Budapest 1918, 147, 345, 347.

82 Monvmenta Hungarica az az Magyar emlékezetes írások. Kiadta Rummy Károly György. II. köt. Pesten 1816, 326; Soós Elemér: Magyarország várai. Bihar. OSZK Kézirattár, Fol. Hung. 3105. XXXV. köt. 9. 174 lap; EOE V. 535; Gyulaffy Lestár feljegyzései. Magyar történelmi évkönyvek és naplók a XVI-XVIII. századból. I. (Mon. Hung. Hist. Scriptores XXXI.) Budapest 1881, 31. Kritikája Gyalóky Jenő: A biharmegyei hadjárat 1604-ben. Hadtörténelmi közlemények XXIX. 1928. 283.

83 Lukinich (81. jegyzetben) i. m. 347; Nagy Iván: Magyarországi családai címerekkel és nemzedékrendi táblákkal. I-XIII.

Pest 1857-1868, VI. 364; Szalárdi János: Siralmas magyar krónikája. Kiadja Szakály Ferenc. Budapest 1980, 128, 170; Trócsányi (70. jegyzetben) i. m. 30; Kemény József: Collectio minor Manuscriptorum historicorum. Tomus V. 4: Göncz Ruzskai Kornis Ferenc naplója, Tomus XXIII. 8: Göncz Ruzskai Kornis Gáspár kéz-írása, familiájának viszontagságairól és történeteiről (1594-1683). Kolozsvár, Akadémiai Könyvtár, Kézirattár.

84 Veress 1917, 5, 69.

85 Szalárdi (83. jegyzetben) i. m. 305.

86 Veress 1917, 6.

87 Szalárdi (83. jegyzetben) i. m. 514-515.

88 Bethlen János: Erdély története 1629-1673. Fordította P. Vársárhelyi Judit. Budapest 1993, 92, 225; Bunyitay 1892, 35; Lukinich Imre: Az erdélyi hódoltság és végvárai. Hadtörténelmi Közlemények XIII. 1912, 159.; Török-Magyarokori Állami Okmánytár. VI. Pest 1870, 18.

89 Karácsonyi Imre: Cselebi Magyarország-i utazásai. Budapest 1908, 232.

90 Koncz József: A hódoltság történetéhez. Történelmi Tár 1894, 686; EOE XIV. 92.

91 Holéczy Mihály: A szabadító háború a Tiszántúlon. Tudományos Gyűjtemény 1836. VII. 45-47; Scholtz Béla: A váradi vár története. Nagyvárad 1907, 188.

92 Mezősi Károly: Bihar vármegye a török uralom megszűnése idejében. 1692. Budapest 1943, 185; Kónyi Mária: A váradi kincstári uradalom jobbágysága 1718-ban. A gr. Klebelsberg Kunó Magyarságtörténet-kutató Intézet Évkönyve IV. Budapest 1934, 330.

93 Urb. et conscr. 7/2. füzet. Budapest 1984, 353.

94 Urb. et conscr. 6. füzet. Budapest 1981, 162.: „...in quo ejusdem familiae (sc. Kornis) castellum quondam ad duas contignationes erectum, nullius amplius usus, tamquam in rudibus existens repetitur, cujus ex parte aliqua adhuc latera existant, majori tamen in parte esse competuntur...Huic adjacent certa rudera, circiter ad 100 passus a praedicti castelli rudibus dissita, ubi olim romano- catholica ecclesia fuisse perhibetur, nullius amplius usus...” Bél Mátyás szintén „ledült és leomlott falakról” beszél: Bél Mátyás: Bihar megye leírása. A Bihari Múzeum Évkönyve. Berettyóújfalú 1980, 87.

95 Kereki Nagy Sándor: Biharország. Nagyvárad 1884, 159-161: „A tömör falak alatt kívülről most kályhafűtőhelyhez hasonló apró cellák vannak, szép, faragott kövekből kirakva, melynek rendeltetését nem tudni. A múlt évben a föld alatt két egyenlő szobára akadtak, melyek oly épek voltak, mintha ez előtt pár évvel épültek volna.” Lásd még: Borovszky (13. jegyzetben) i. m. 131.

96 Sz. Máthé (7. jegyzetben) i. m. 301-302. Rómer helyszíni vázlatai: OMvH Könyvtár, Rómer Flóris hagyatéka. Úti jegyzetek, XL. 75-78. (Papmező, 1878. aug. 27.); id. Storno Ferenc bihari vázlathűzetének példányaait Sopronban és Váradon őrzik. (Előbbire: Nemes András: id. Storno Ferenc Bihar vármegyei vázlatai. Váradi kőtüredékek. [20. jegyzetben] i. m. 247.) A mellékelt vázlat a 136. lapon található rajz alapján készült.

97 Bunyitay 1884, III, 377.

98 Emődi, János: Fragmente renaissance de la Pomezia. Crisia. Oradea 1986, 500-505.

99 Az egyik, ablakként megszerkesztett elvi rekonstrukciót egy ép szárkő mérete adta, de megjegyezzük, hogy a római Palazzo della Cancelleria nyíláskeretűtípusa felül egyenesen zárt változatának majdnem kizárólag csak ajtóként való alkalmazását ismerjük a 16. századi magyar reneszánszban. A faragványok anyaga puha, harmadkori mészkő, Papmező mellett kőbányából.

100 Mivel a tojássor levelei – lancettái – hegyükkel a kiugró lemeztag felé állnak, a darab homloklap vagy alsó párkány töredéke lehet.

101 Azonos kőfaragójelek vannak a váradi vár 16. század utolsó negyedében épült bástyáinak és kötőgátjainak kváderein. Emődi János: Adalékok a váradi vár építéstörténetéhez. In: Történelmi adatok Nagyvárad múltjából. II. Nagyvárad 1998, 25. A kőfaragványok felületeinek festettségéről szörványos ismereteink vannak, pedig egykor közkeletű gyakorlatnak számíthatott, még a síremlékek esetében is – festett volt például Patócsy



Zsófia küiküllővári tumbájának (1583) teljes felülete (vörös, kék, sötétzöld, fűzöld, fekete, arany). Néhány erdélyi példára: *Sebestyén, Gheorghe: Renașterea. O pagină din istoria arhitecturii României. București 1987, 58.*

102 G. Sándor Mária: *Reneszánsz Baranyában. Budapest 1984, 19–21, 59–61, 66–68, 95., 103. kép.* A sárospataki kőtarban őrzött, a Perényi-származó származó hasonló nyíláskereten a profil mélyített mezejében szalagfonat fut végig. *H. Takács 1970, 161. kép.*

103 Székér György–Tamási Judit: *A nyírbátori Báthori-várkastély. Szabolcs-Szatmári Szemle XXVI/1, 1991. 14.*

104 Pannonia Regia. Művészet a Dunántúlon 1000–1541. Kiállítási katalógus. Szerk. Mikó Árpád–Takács Imre. Budapest 1994, 375. Kat. VII-6. sz. (1520–30 körül)

105 Feuerné Tóth Rózsa: *Reneszánsz építészet Magyarországon. Budapest 1977, 129. kép.* Bethlenfalva: Thurzó-Faigel kastély, 1564–68.

106 Gromo, Giovanandrea: *Compendio della Transilvania. Ed. Aurel Decei. Apulum II. 1946, 159.*

107 Az említett 1561. évi osztzkodáskor (vö. 2. jegyz.) Telegdi Mihály, a katolikus vallásában megmaradt családág feje kapja a telegdi obszerváns kolostort és az iskolát. Az 1562. március 4-i hadadi csatában Miklóssal a szárnycsapatokat vezetik. 1566-ban azon kevés főúr közt találjuk őket, akik merték Zimonyba kísérni János Zsigmondot a szultán előtti engesztelő tiszteletre. 1567–71 közt említik Mihályt, mint az udvarhelyi Székelytámadt vár, és ugyanakkor a hat székely szék főkapitányát. Az új fejedelem, Báthori István megválasztása után távozik tisztségéből, elszigetelődik a fejedelmi udvartól, és a trónkövetelő Bekes Gáspár híve lesz. Az 1575. július 7-i kerelőszentpáli csatában magyar és német csapatokat vezet, a vesztes helyzetből sikerül Kassa környékére menekülnie. Az adatokra, időrendben: *Bunyitay 1887, 357–371, 476–483; Lukács László–Polgár László: Documenta Romana historica Societatis Jesu in regnis olim corona Hungarica unitis. II. Roma 1965, 31, 58; Sass 1935, 14; Lukinich Imre: Az északkeleti várháborúk történetéhez. Hadtörténelmi Közlemények XIV. 1913. 388; Bunyitay 1883, II. 182; Erdélyi Magyar Emlékirók. 147; Székely Oklevéltár. II. Kiadta: Szabó Károly–Szádeczky Lajos–Barabás Samu. Kolozsvár 1876, 215–216, 325; Jakab Elek–Szádeczky Lajos: Udvarhely vármegye története a legrégibb időkől 1849-ig. Budapest 1901, 276, 280; Budai 1805, III, 402; Makay 1895, 185–188; EOE II. 434, 437; Szádeczky Lajos: Kornyi Bekes Gáspár. (Magyar Történelmi Életrajzok III.) Budapest 1887, 7, 40, 55, 71.*

108 Makay 1895, 186; *Lehoczky 1881, III, 715; 1578 március 23-án a Rudolftól kapott birtokmegegerősítésért 8000 forintot kell felülfizetnie. Kluch János: Magyarországi uradalmak összeírása. Történelmi Tár 1894, 727.*

109 Nagy Iván (83. jegyzetben) i. m. XI. 142; *Makay 1895, 187–188. 110 Tabódy József: Munkács múltja és jelene Magyarországi történetében. Pest 1861, 112; Kapossy János: Művészettörténeti regeszták a királyi határozatokból és rendeletekből. Művészettörténeti Értesítő V. 1956, 653. reg.*

111 Eckhardt 1944, 6.

112 Uo.

113 Régi Magyar Levelestár XVI–XVII. század. I–II. Budapest 1981, I. 292–297.

114 Eckhardt 1944, 124: „... az szentmiklósi házat öcsémnek telegdi pálnak hagyta noha fele sem volt, mikor az attjank megholt, hanem en ipittetem es czinaltattam meg Es kizen attam oczim kezjben ...”

115 Eckhardt 1944, 80, 89.

116 „... a Zétényi kastélyt (...) azt amit én építtettem Zétényben az én magam költségén ...” *Eckhardt 1944, 124; ugyanitt arany- és ezüstművek elosztása, köztük: „... kupáim... (miket) az erdélyi valyda adott...”.*

117 *Lehoczky 1867, 279; H. Takács 1970, 391; Deschmann Alajos: Kárpátalja műemlékei. Budapest 1990, 95.*

118 Nagy Iván (83. jegyzetben) i. m. XI. 143; *Makay 1895, 189–190; Pál 1594 március 12-i végrendeletében 150 tallért „ad lelesen a püspöknek hogy oltárt csináltasson a templomban”, Kisvárdán ispotályt rendel építeni a szegényeknek. Eckhardt 1944, 50.*

119 Felesége, Várday Kata által állított, kb. 155 x 93 cm-es sírköve a szentmiklósi templom padlózatában feküdt, mélyített mezejében a következő felirat volt olvasható:

„Generoso ac Magnifico pio claroque quondam Domino Paulo Telegdy de Eadem T(ell)egd, qui trigesim- secundum usque flor- issimae suae aetatis terminum, splendor patriae, pater egenorum justitiaequae nutrix fuit. Anno salu- humanae 152- die 13- a mensis- novembris veteris calendarii unico filio duabusque filiabus charissimis relictis vitam cum morte con- us, in Xto Jesu obdorm- generosa ac magnifica Dna Chatarina Várday de KisVárda Dno utpote quondam ac Marito suo piaie memoriae charissimo hoc monumentum memoriae signum fieri curavit. Cap. 19. Scio enim quod redemptor meus venit- in novissimo die de terra resurrecturus sum et rursum circumdabor pelle et in carne mea videbo Deum, quem jussurus sum ego ipse et oculi mei conspecturi sunt et non alius; reposita est haec spes mea in sinu meo- IX. Sic enim Deus dilexit Mundum ut et filium unigenitum dare, ut omnis qui credit in eum, non pereat, sed habeat vitam aeternam.” *Lehoczky 1867, 279. (Az idézet: Jób 19, 25–27.)*

120 1818-ban a közben görögkatolikussá vált templom papja kibontatta az alatta levő kriptát és benne önkoporsót, csontokat, néhány aranygyűrűt és „más apró ékszereket”, kardot és csizmák maradványait találta. Magyarország és Erdély képekben. Szerk. Kubinyi Ferenc–Vahot Imre. III. Pest 1853., benne Szentmiklós története Száde-Kovács Júliától 111. (Az évszámot 1520. nov. 13-ának írja, említ még egy kopott, felirat nélküli sírkövet.) *Lehoczky a kriptában talált aranykeresztről is tud. Lehoczky 1867, 279.*

121 *Lehoczky 1881, 715–716. (1624-től rövid ideig Lónyay Farkasé.)*

122 *Makay 1895, 191; 1624 körül vagy 1649–52 között készült- hetett az a fából faragott Lónyay-címeres tábla, mely a múlt század közepén a kastély lomtárában volt. Lehoczky 1881, i. h.*

123 A Rákócziak birtoklását két kopott aedícula-architektúrás barokkos sgraffito jelzi az északi fal sarkán, illetve a déli szárny belső falán, vélhetően a 17. század harmadik negyedéből (19. kép): az első növényi díszes-volutás konzol fölött két oroszlán tartja az ovális babérkoszorúba foglalt Rákóczi-címert, utóbbin hiányoznak az oroszlánok és a címerkép kivehetetlen, fölötti perspektivikus fülkezárodás látható. A levél díszes-tójjasos-fogsoros tagolású timpanonok belső mezejében szárnyas angyalfejek vannak. Növénydíszes pilaszterkeretelésük kissé eltérő, a szemöldökpárkányok felirata olvashatatlanok. Sgraffito keretkezés díszítette a nyugati udvari bejárat nyílását is, a perspektivikus timpanon és egy voluta részletei maradtak meg belőle. (OMvH Fotótár, 62710–12, 62718–19. sz.)

124 *Lehoczky 1881, i. h.*

125 *Kubinyi–Vahot (120. jegyzetben) i. m. 110.*

126 Uo.

127 Építészet III. 1943, 3. füzet, 90; OMvH Könyvtár, MOB iktatókönyv, 1943. 9; OMvH Fotótár: 62713, 62722. 1941-ben készülnek Lux Géza felmérései: OMvH Tervtár, alaprajzok: 186, 198. sz., homlokzatok 202–205. sz. (Lux keleti homlokzatrajzának ablakai nem fedik pontosan saját alaprajzi felvételeit.) Az ezek alapján készült elméleti rekonstrukciónban az 1673-as leltárból kikövetkeztethető ablakszámot vettük figyelembe, a maiak egy része későbbi kialakítású. Az alaprajzokon nem tüntettük föl a későbbi válaszfalak egy részét, amelyeket biztonságosan a 19–20. században emeltek.

128 Amennyire az alaprajzi elrendezésből megítélhető, nem valószínű, hogy az épületnek lett volna a Perényi-birtoklásból származó, a felmenő falakba belefoglalt előzménye, bár a végső szót természetesen csak falkutatás után mondhatnánk ki.

129 Az információkat Székér Györgynek köszönöm.

130 Idézi: *H. Takács 1970, 240.*

131 Urbáriumok. XVI–XVII. század. Szerk. Maksay Ferenc. Budapest 1959, 519.

132 *Urb. et coscr. 5. füzet. Budapest 1979, 143–145.*

133 Uo. 146.

134 *H. Takács 1970, 240.*

135 *Lehoczky 1881, i. h.*

136 Lásd 109. sz. jegyz.



137 *Urb. et conscr.* 5. füzet. Budapest 1979, 143–144. Talán a pártázatos tüzelőhely füstfogóját tartotta az OMvH Fotótár: 66218. sz. felvételen látható konzol.

138 *Juan Cabello-Simon Zoltán*: A Kékediek és kastélyuk. Gerő László nyolcvanötödik születésnapjára. Tanulmányok. Szerk. Pámer Nóra. Budapest 1994, 197–220; *H. Takács* 1970; *Koppány Tibor*: Castellum – kastély: a magyarországi kastélyépítés korai századai. Magyar Építőipar XXXV. 1987, 9–10, 461. Hasonlóan emelt padlású, lőrésoros volt Aranyosmeggyes kastélyának 16. század végi–17. század eleji fázisa. Vö. *Sebestyén* (101. jegyzetben) i. m. 114–116., 194. kép.

139 *Balogh Jolán*: A reneszánsz építészet és szobrászat Erdélyben. Magyar művészet X. 1934, 137; *Tóth Ferenc*:

A gyulafehérvári fejedelmi püspöki palota és előkerült reneszánsz részei. Műemlékvédelem XXXIII. 1989, 91–92., 8. kép.

140 *Balogh* 1985a, 254., 213, 229, 230, 231, 233, 235. kép; *Sebestyén, Gheorghe*: Cetatea Făgăraşului. Bucureşti 1992, 50–51., 14 kép; az utolsó három szerző felméréséből.

141 *Eckhardt* 1944, 124.

142 *H. Takács* 1970, 28.

143 *Urb. et conscr.* 5. füzet. Budapest 1979, 92; *Urb. et conscr.* 7/2. füzet. Budapest 1984, 385.

144 *Lehoczky* 1881, 665–666.

145 A téma külön tanulmányba kívánczik, itt részletesen nem térünk ki rá.

## RÖVIDÍTÉSEK:

*Balogh* 1939 – *Balogh Jolán*: A késő-gótikus és a renaissance-kor művészete. Magyar Művelődéstörténet. Szerk. *Domanovszky Sándor*. II. Budapest [1939.] 509–584.

*Balogh* 1940 – *Balogh Jolán*: A későrenaissance és a korabarokk művészet. Magyar Művelődéstörténet. Szerk. *Domanovszky Sándor*. III. Budapest [1940.] 513–570.

*Balogh* 1943 – *Balogh Jolán*: Az erdélyi renaissance. I. 1460–1541. Kolozsvár 1943

*Balogh* 1982 – *Balogh Jolán*: Varadinum–Várad vára. 1–2. (Művészettörténeti füzetek 13/1–2.) Budapest 1982

*Balogh* 1985a – *Balogh Jolán*: Kolozsvári kőfaragó műhelyek. XVI. század. Budapest 1985

*Budai* 1805 – *Budai Ferenc és Budai Ézsaiás*: Magyarország polgári históriájára való Lexicon a XVI. század végéig. I–III. Buda 1805

*Bunyitay* 1883–84 – *Bunyitay Vince*: A váradi püspökség története. Nagyvárad I–II. 1883, III. 1884

*Bunyitay* 1887 – *Bunyitay Vince*: Adatok a XVI. sz. történetéhez. I–II. Történelmi Tár 1887

*Bunyitay* 1892 – *Bunyitay Vince*: Nagyvárad a török foglalás korában 1660–1692. Budapest 1892

*Csáky Okl.* – [*Bártfai Szabó László*]: Oklevéltár a gróf Csáky család történetéhez. I. Budapest 1919

*Eckhardt* 1944 – *Eckhardt Sándor*: Telegdy Pál és János: Két vitéz nemesúr levelezése a XVI. század végéről. Budapest 1944

*EOE* – Erdélyi Országgyűlési Emlékek. I–XXI. Szerk. *Szilágyi Sándor*. Budapest 1875–1898

*Gereze* 1906 – *Gereze Péter*: A műemlékek helyrajzi jegyzéke és irodalma. In: Magyarország Műemlékei. Szerk. *Forster Gyula*. II. Budapest 1906

*H. Takács* 1970 – *H. Takács Marianna*: Magyarországi udvarházak és kastélyok (XVI–XVII. század) Budapest 1970

*Ipolyi* 1863 – *Ipolyi Arnold*: Magyarország középkori szobrászati emlékei. A Magyar Tudományos Akadémia Évkönyvei X. 1863

*Lehoczky* 1867 – *Lehoczky Tivadar*: Telegdy Pál sírköve. Századok I. 1867, 279.

*Lehoczky* 1881 – *Lehoczky Tivadar*: Bereg vármegye monográfiája. Ungvár 1881

*Makay* 1895 – *Makay Dezső*: A Csanád nemzetség. A Telegdy-család. Turul XIII. 1895, 64–71, 124–135, 167–198.

*Mikó* 1886 – *Mikó Árpád*: Jagelló-kori reneszánsz sírköveinkről. Ars Hungarica XIV. 1986, 97–113.

*Mikó* 1988 – *Mikó Árpád*: Báthory István király és a reneszánsz művészet Erdélyben. Művészettörténeti Értesítő XXXVII. 1988, 109–135.

MOL – Magyar Országos Levéltár, Budapest

OMvH – Országos Műemlékvédelmi Hivatal, Budapest

OSZK – Országos Széchényi Könyvtár, Budapest

RMK III. – *Szabó Károly–Hellebrandt Árpád*: Régi Magyar Könyvtár. III. Budapest 1896–1898

RMNy – Régi Magyarországi Nyomatványok. I–II. Budapest 1971–1983

*Sass* 1935 – *Sass Kálmán*: Tileagd–Mezőtelegd története. Nagyvárad 1935

*Urb. et conscr.* – *Urbaria et conscriptiones*. Művészettörténeti adatok. 1–8. füzet. Budapest 1967–1990. (A Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Kutatócsoportjának Forráskiadványai)

*Veress* 1917 – *Veress Endre*: A gönczruszkai gr. Korniss család anyakönyve 1446–1917. Budapest 1917

## THE TELEGDI FAMILY AND SOME RENAISSANCE ART WORKS IN 16TH CENTURY BIHAR AND BEREK COUNTIES

Patrons of artists and architects, the Telegdis – a family with considerable estates especially in Bihar county – are associated with several 16th century Renaissance art works. However widely ramifying the artistic contacts of these works may be, they are gathered together by art patronage, thereby attesting to its possibility and the need for it. Vice voivod of Transylvania (1487–98), then diplomat and treasurer to Vladislav II (1504–05), István Telegdi adorned the Gothic parish church of his family seat, Mezőtelegd (Tileagd, Bihar county, Romania) with some early Renaissance ornaments including a pastophory and a red marble baptismal font in fragments today. Both are dated by a chronostichon of 1507. His red marble tombstone ordered in his lifetime in Buda or Esztergom was also there. The standing blazon typical for sepulchral monuments in the Jagellon Age is surrounded by the badge of the Knights of St Michael donated to him by Louis XII, king of France, in 1502, and by late Gothic foliage displaying similarity in some aspects with the heraldry of the royal book illuminating workshop of Buda. Some details of the latter make it analogous to several contemporaneous

sepulchres, first of all the tombstone of Adelfi Szentléleki of Buda. For István Telegdi's son, Miklós the elder, vice voivod of Transylvania (1530–31) and commander-in-chief of János Szapolyai's army, a red marble figural tombstone was ordered in southern Poland in the 1560s. It belongs to the highest quality output of the age's funeral sculpture. In the group of tombstones of Polish origin or influence marked off from the Hungarian relics (monuments of György Serédy [+1557], Bártfa/Bardejov, former Sáros county, Slovakia; Menyhárt Balassa [+1568], Pozsonyszéleskút/Solosnica, former Pozsony county, Slovakia, Ferenc Batthyányi [+1566], Német-újtár/ Güssing, former Vas county, Austria, etc.), the tombstone in Telegdi is most closely related to the Serédy monument and in Poland, to Piotr Kmita's (+1553) and Stanisław Orlik's (†c. 1562–64) in Krakow and to Kaspar Wielogłowski's (+1564) in Czychow. This suggests that its creator must be found somewhere around the workshop of Italian Hieronimus Canaversi (c.1525–1582) who settled in Krakow and worked under the influence of Bartolomeo Berecci and Giovanni Maria Padovano. Although not



verifiable, it may still be presumed that besides his son Miklós the younger, another two persons, his brother-in-law Tamás Warkoch of Silesian origin, the captain of Várad (1552–53, 1556–57), and his cousin, István Báthori, captain of Várad (1559 or 1562–1571), the later prince were also involved in commissioning the sepulchre. The Telegd monument discarding the rigid medieval composition clinging to the perpendicular main axis and replacing it with a triumphant, heroic figure shown alive did not become either part or source of the development of 16th century Hungarian and Transylvanian conventional figural representation. The traditional iconography of showing the corps remained typical of sepulchral sculpture in the border areas between royal Hungary and Transylvania (tombstones of Tamás Zólyomi [†1588] in Székelyhida/Săcuieni, Bihar county, Romania, Elek and Ferenc Báthori [†between 1587 and 1602] in Perecsen/Pericei, Szilágy county, Romania carved in Kolozsvár, Ferenc Rhédei [†1621] in Szentjobb/Siniob, Bihar county, Romania). Miklós Telegdi jr. (†1583) was a generous supporter of the east Hungarian Calvinists, financing the publication of several works aligned with the Helvetic trend and the peregrinations of students abroad. The spiritual patron of Hungarian protestants, the Swiss humanist Theodore de Bèze dedicated his *Epistola Theologicae* of 1573 to him. His epitaph-like tombstone in Telegd adorned with his arms ordered by his widow Klára Lónyai was carved in a Kolozsvár workshop, his funeral poem was written by Zsigmond Kassai Dávid, the author of another two mourning poems written upon his death and published. The now extinct Telegdi castle belonging to the lineage of István the treasurer, first mentioned as *arx* in 1536, only survives in written records. To quote a source from 1598: *castellum quidem ipsum optime extructum ex lateribus et lapidibus, habens alta palatia*. The fortress of Mihály Telegdi (†1586), the Székely captain-general of King János Zsigmond, in Pámező (Pomezau,

Bihar county, Romania) was first mentioned as *castrum lapideum* in 1558. It was a closed fort with corner bastions and an inner court and residential buildings attached to its fortified outer walls. In 1879, its ground-plan was sketched by Ferenc Stomo on the basis of the ruins. The unearthed frames of openings include interior painted frames with semicircular headers – of doors or perhaps windows, whose jambs of recessed mirrors are bounded by an ornament of Ionic cyma and pointed leaves. One features a bunch of leaves tied with an interlaced band and a row of rosettes under the cornice. The carvings made approximately after the middle of the century display some forms of the Pécs workshop, their motives being somewhat reinterpreted, provincialized variants of the ancient models. They constitute a significant chainlink between this region with few known relics dating from the period on the one hand, and the broader environment, the various autochthonous Renaissance trends emerging in Hungary after the early 16th century and – not in the least on account of the cyma string in the Telegd tombstone – the late Renaissance workshops in Kolozsvár, on the other. Forced into exile after the fall of the Gáspár Beke movement, Mihály Telegdi began to build another residence in Beregszentmiklós (Chinagiyev, former Bereg county, Ukraine) in 1583 completed by his son János around 1595. The castle belongs to the medium-size block-like late Renaissance castles with corner towers and central staircase. The two-level building of U shape have prismatic towers on its corners ending in cylindrical sections. The ground-floor rooms are covered by Welsh vault, those upstairs had originally wooden ceilings and probably received their current vaults during the reconstruction led by Jakab Marksteiner in 1734. In 1839, the facade was stripped of the carved stone frames around the openings, with only three original window frames including two twin windows with semicircular heads and two cross bars of the Lombard type remaining in place.



# KUTATÁS

## „GEMARTERT WARD UNDER PONCIO PYLATO” MEGJEGYZÉSEK M S MESTER KÁLVÁRIÁJÁNAK IKONOGRÁFIÁJÁHOZ

I. Döbbenetesen el van rajzolva a török lába az egykori selmecbányai főoltár *Keresztrefeszítésén* (Esztergom, Keresztény Múzeum, ltsz.: 55.103.) (1. kép). Több szempontból is: először is túlságosan rövid felsőtestéhez képest, másodsor pedig a két láb ellentétes irányba fordul: a bal balra, a jobb jobbra. Ráadásul ez utóbbi mintha a térben kissé előbbre is volna a másiknál. Még egy hátulról látszó alak esetében is problematikus volna a két láb illetén tartása; itt azonban egy oldalra forduló felsőtest tartozik hozzá, és ez anatómiailag végképp abszurdum. Az sem világos, milyen lábbeli van e furcsa lábakon: a festő feltehetőleg csizmára gondolt, de az a látszat, mintha ez az elegáns török úr vékony harisnyában állna a pusztta földön.

Vajon ki ő?

Tudomásom szerint eddig senki nem vállalkozott arra, hogy megírja a Kálvária-domb Ki kicsodá?-ját.[1] Ámbár ha volna is ilyen ikonográfiai kézikönyvünk, egyáltalán nem biztos, hogy segítségével egyszerűen meghatározható lenne a török kiléte. Két okból; az egyik az, hogy a kontaminációk miatt számos bizonytalan azonosítás, túl sok kérdőjel lenne benne. A másik ok az, hogy M S mester törökje különbözik a hasonló témájú képek ekvivalens alakjától. Eltér az ikonográfiai hagyománytól, mint a *Vizitáción* a kézcsók, a *Születésen* a reneszánsz oszlopcarnok és a *Keresztrefeszítésen* a zászló, vagy az utóbbin Krisztusnak csak és kizárólag az emberhalált idéző teste. Ez utóbbit, teljes joggal, többen Grünwald isenheimi Krisztusához hasonlították.[2] Azt gondolom, hogy M S mester törökje (és most nem elrajzolt lábára gondolok) éppoly egyedi, mint az Isenheimi oltár *Keresztrefeszítésén* a Krisztusra mutató Keresztelő Szent János.[3]

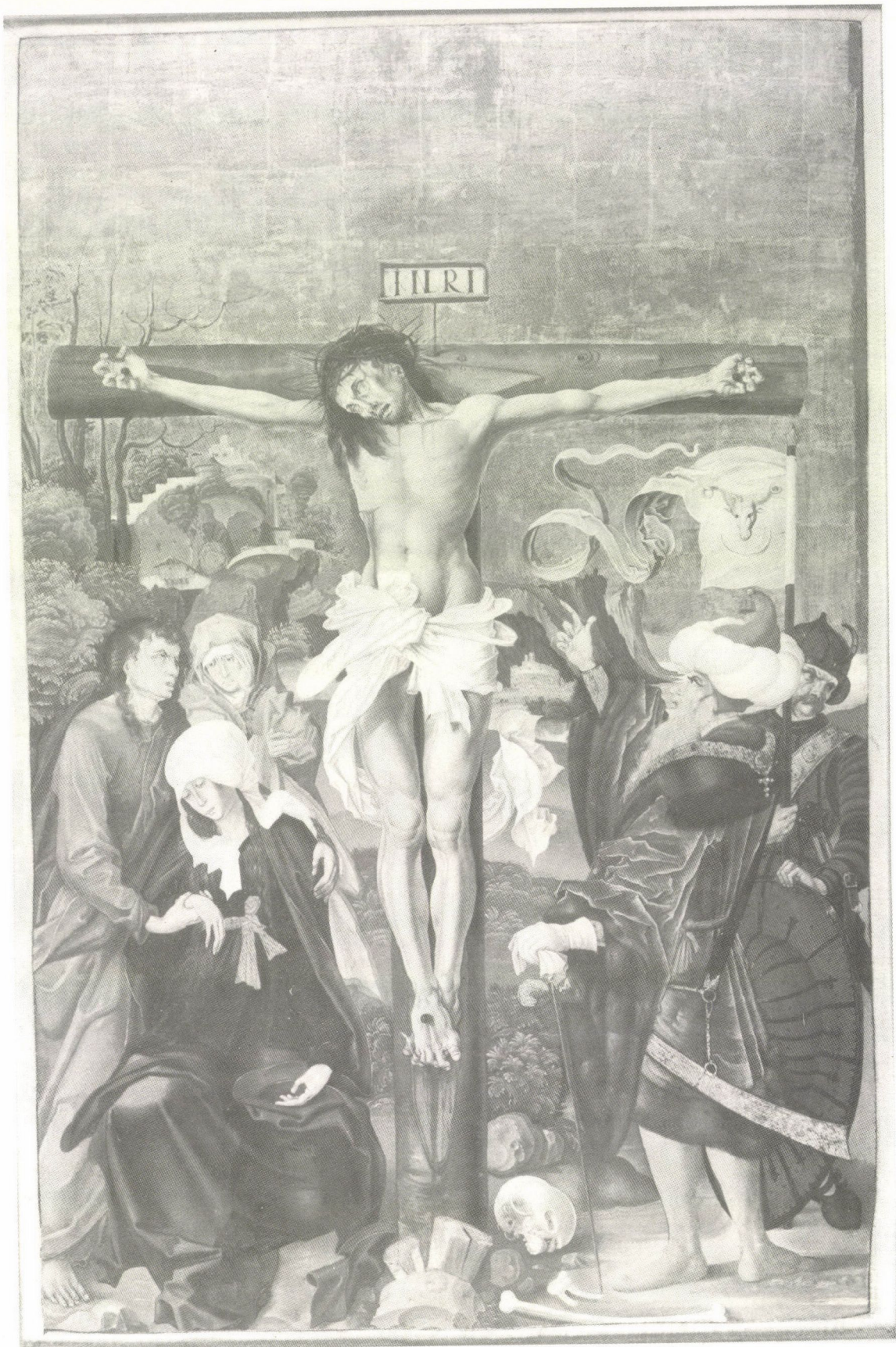
A szakirodalomban két módon szokták említeni a törököt: vagy a megtérő századosként, vagy Longinusként.[4] A kettő nem azonos akkor sem, ha mindketten századosok voltak, és mindketten, közvetlenül a keresztthalál után, megtértek. Az előbbi a szinoptikusok, az utóbbit János evangéliuma említi. Márknál és Lukácsnál Jézus utolsó szava, Máténál a keresztthalált követő kozmikus jelenségek hatására a centurio felkiált: „Bizony Istennek fia vala ez!”[5] A hagyomány Longinusnak nevezi azt a vitézt, aki János evangéliumában „dárdával döfé meg az ő (a halott Krisztus) oldalát, és azonnal vér és víz jöve ki abból”.[6] Egy későbbi legenda szerint ez a katona Krisztus kiforrccsenő vérértől visszanyerte – testi és szellemi értelemben egyaránt – a látását.[7] A két katonát egyes források összeolvasztják. Kontaminációjuk a művészetben is előfordul, mindazonáltal a nyugati képhagyomány kezdettől fogva határozott különbséget tesz köztük.[8] A százados többnyire az ikonográfiai bal oldalon áll; jobbjával a keresztre mutatva a néző, illetve

kísérői felé fordulva vallja meg hitét. A hitvallás gesztusa és szavai a legmarkánsabb jellemzői.[9] Longinus gyakran – távolról sem mindig – a kereszt másik oldalán tűnik fel. Őt leginkább lándzsájáról lehet felismerni.[10]

Így van ez azon példák esetében is, amelyeket a szakirodalom kapcsolatba hozott M S mester *Keresztrefeszítésével*. [11] Schongauer Kálvária-rézmetsetén (L.10) (2. kép) az ikonográfiai bal oldalon két alakot látunk. A kereszthez közelebb álló katona a néző felé fordul, könyökénél behajlított jobbjával Krisztus felé mutat: ő minden kétséget kizáróan a centurio. Az viszont egyáltalán nem világos, hogy kicsoda az ő bal válla mögül kinéző figura. Nem valószínű, hogy Longinus; lándzsája mintha törött volna.[12] Az 1518-as antwerpeni mester *Kálváriajának* (London, National Gallery) jobb oldalán a nézőnek hátat fordító, a keresztre felmutató, turbánt és páncélt viselő százados a mellette levő katonához fordul. (Nem világos, hogy ez az utóbbi lándzsát tart-e.) Egy 16. századi haarlemi festő *Keresztrefeszítésén* (régén Hohenzollern-Sigmaringen-gyűjtemény) az ikonográfiai jobb oldalon a még vak Longinus lándzsáját Krisztus oldalába dőfi; vele átellenben áll a centurio, aki jobb könyökét behajlítva Krisztus felé mutat, és kísérői felé fordulva Isten fiával azonosítja a halottat. Gerard David festményén (Madrid, Thyssen-Bornemisza-gyűjtemény) a kereszt bal szára alatt a turbános százados a nézővel szemben állva, behajlított karral, tenyerét Krisztus felé kinyitva vallja meg hitét. Az A G mester *Keresztrefeszítésén* (L.4) (3. kép) az elegáns kabátba öltözött, egzotikus kalapot viselő centurio jobb karját behajlítva Krisztusra mutat, miközben a kereszttel ellentétes irányba, egy előkelő úr felé fordul.[13]

Mindezen – és hasonló – példák alapján, ha választanunk kell, M S mester törökjét inkább a századosnak, mintsem Longinusnak tarthatjuk: a kereszttől jobbra áll, felmutat Krisztusra, nincs lándzsája, semmi nem utal egykori szembajára. Alakja azonban eltér a centurio szokásos típusától is. A kompozícióban dominánsabb a szerepe, mint általában a századosnak. Szemben a felsorolt példákkal nem a néző, nem kísérői felé néz. Sokkal több energia feszíti Krisztusra mutató kezét, kiáltó száját, felnéző tekintetét, mint a feltételezett előképek és analógiák, illetve mint általában a százados esetében. Radosay Dénes vad és nyers indulatok képviselőjét látja benne. „Nem véletlen – írja –, hogy az ellenszenves, a durva típusa török ruhába öltözött.”[14] Mojzer Miklós így jellemzi: „Ez az előkelő úr mintha sétatálcával (bírói bot!) jelent volna meg a kivégzésen. A legtöbb Kálvária-képtől eltérően Krisztus után második főszereplője lett a cselekménynek, aki szerepében méltó földi ellenfele a középkori művészet egyik legkifosztottabb Megváltójának. Ez a gazdag úr, másféle életben megrögzött vénember száraz és érdektelen kegyetlenséggel ítél.”[15]





1. M S mester: Keresztre feszítés, 1506. Esztergom, Keresztény Múzeum



Egyetérttek ezzel a jellemzéssel. Azt gondolom, hogy ez a bírói botot tartó vénember, aki száraz és érdektelen kegyetlenséggel ítél, nem más, mint Poncius Pilátus.

II. Pilátus jelenléte nem rendkívüli a Kálvária-dombon. János 19.19 beszámol arról, hogy a helytartó saját kezével tette fel a feliratos táblát a keresztfára. A 12. századtól ismerünk olyan ábrázolásokat, amelyeken Pilátus, a kereszt alatt, e felirat szövegén vitatkozik a zsidó papokkal.[16] Azonban a titulus-epizódttól függetlenül is fel-feltűnik botot tartó alakja a sokalakos *Keresztrefeszítések* jobb oldalán.[17]

Több késő középkori kevés alakos Golgota-ábrázoláson is azonosították már a helytartót – a példák száma növelhetőnek tűnik. Vetter két példát említ a 15. századból: a Hoya-misekönyv kánonképét (1420–30, Münster, Universitätsbibliothek, Ms. 41, fol. 94<sup>v</sup>), és Pleydenwurff és műhelye hofi oltárát (1465, München, Alte Pinakothek).[18]

Pilátus az az aranybrokát kabátba öltözött úr, aki a medgyesi (Medias, Mediasch) főoltáron közvetlenül a kereszttől jobbra áll (1480 körül) (4. kép).[19] Ugyanez a göndör ősz haj, bajusz és kettéágazó szakáll, ugyanilyen színű, mintájú, szabású és ugyanilyen szőrmével bélelt kabát látható az oltár Pilátusán az Ostorozás, a Tövisko-



3. A G mester: *Keresztre feszítés* L.4, 1493 előtt.  
Boston, Museum of Fine Arts



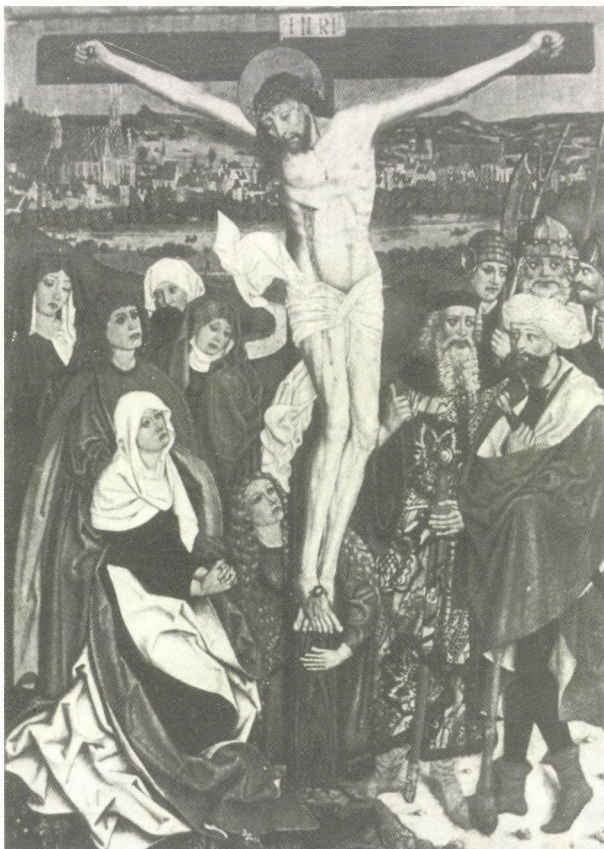
2. Martin Schongauer: *Keresztre feszítés* L.10, 1470-es évek. Berlin, Staatliche Museen, Preussischer Kulturbesitz

szorúzás, az *Ecce homo* (5. kép) és Krisztus utolsó megpihenése jelenetein. A *Keresztrefeszítés*en bírói bot helyett kardot tart, csúcsos piros sapkája valamivel egyszerűbb a másik négy eset turbánjánál. Török társára néz, miközben a keresztre mutat, de nem a százados szokásos gesztusával, hanem csak jobbjának hüvelykujával.[20]

Egyértelmű, hogy Júdea helytartója mondja a centurio hitvalló szavait a György-legenda Mestere műhelyének kölni képen (1495 körül). Hiszen épp ugyanígy néz ki az az előkelően öltözött turbános úr is, aki ugyanennek a triptichonnak az *Ecce homo*-ábrázolásán bemutatja a megkínzott Krisztust a zsidóknak.[21] Hasonló az esete egy a Sankt Florian-i apátságban levő, 16. század elején festett passiósorozatnak.[22] A *Töviskoszorúzás*on egy hosszú botot tartó, török ruhát és turbánt viselő, szakállas Pilátus palotája erkélyén áll, és jobb mutatoujjával Krisztusra mutatva nézi a Megváltó kínzását. A *Keresztre feszítés*en ugyanez a török, tehát Pilátus, a százados szokásos szavait mondva ismeri fel Jézusban az Istent.

Pilátus az a keleties ruhába öltözött előkelő úr is, aki id. Holbein kaisheimi Keresztoltárán profilban áll a *Keresztre feszítés* jobb szélén (1501) (6. kép).[23] Balját kardjára támasztja, jobbjá felfelé fordított félig nyitott tenyerét dereka fölötti magasságban tartja. Nem Krisztusra, hanem egyenesen maga elé néz. Profilja, sapkája Pisanello VIII. Palaeologos János 1438-as érmére vezethető vissza. Arra az éremre, amely több Pilátus-ábrázolást inspirált Itáliában és a német terüle-





4. Medgyesi főoltár mestere: Keresztre feszítés, 1480 körül. Medgyes (Mediasch, Medias), evangélikus templom



5. Medgyesi főoltár mestere: Ecce homo, 1480 körül. Medgyes (Mediasch, Medias), evangélikus templom

teken.[24] Témánk, M S mester törökje szempontjából nem érdektelen, hogy ugyanez a profil ugyanezzel a jellegzetes fejjedővel Schedel 1493-ban Nürnbergben készült *Világkrónikájában* „Machomet der turcken Kaiser”-é (CCLVI). Ráadásul Pisanello szóban forgó érmének származékai között tartják számon az „El Gran Turco” feliratú 15. századi metszetet, amely számba vétetett mint a selmecbányai török esetleges előképe.[25]

Tilman Riemenschneider detwangi oltárának középső szekrényében az előtérben a kereszttől jobbra álló turbános, nagy szakállú alak is valószínűleg a római prokurátor (1510 körül).[26] Ennek a műnek a családfája érintkezik az M S mester kompozíciója szempontjából is fontos A G mester (3. kép), illetve Wolgemut (17. kép) egy-egy metszetével.[27]

Biztosan Pilátus az a sárga turbános, hosszú fehér szakállú öregúr is, aki a pulkaui Heiligblutkirche főoltárának *Keresztre feszítésén* Kajafás lova mögött néz fel a halott Krisztusra: ugyanígy néz ki a helytartó az oltár Ecce homo- és Kézmosás-jelenetein.[28]

Véleményem szerint M S mester törökje is ebbe az ikonográfiai hagyományba tartozik. Kardja nem a katonáé, hanem a bíróé.[29] Öltözeke megfelel a 15–16. századi passiójátékok direktíváinak; ezek előírják, hogy Pilátus legyen ősz, elegáns, térdig érő, szőrmével díszített pogány ruhát viseljen hegyes sapkával, tartson botot a kezében.[30]

A bot mindenekelőtt a bírói hivatal szimbóluma. A helytartó a kezében tartja a legtöbb korabeli színpadi és képi ábrázolásán.[31]

A kesztyű – amellet, hogy praktikus ruhadarab – hatalmi jelvény. Mint ilyen, fontos kelléke a pápa, a király, a bíró, a katona, sőt, a hóhér öltözkészékének is.[32] Elméletileg a kesztyűt több vonatkozásban is kapcsolatlansá lehetne hozni Pilátussal. A bohoz hasonlóan a kesztyűnek is fontos szerepe van a jogszimbolikában. A püspök fehér kesztyűje kezének tisztaságát szimbolizálja. Esetleg elképzelhető, hogy – tekintettel Pilátus tiszta kezének fontosságára – az ő esetében is hasonló jelentéssel bírhat a kesztyű. Azonban csak hasonlóval; azt gondolom, hogy azokban az esetekben, amikor Pilátus feltűnő módon kesztyűt tart a kezében, akkor a festő – tudatosan vagy öntudatlanul – a kézmosásra utal ezzel a motívummal. Erzsébet királynő hóraskönyvének Krisztus Pilátus előtt-ábrázolásán a hosszú, fehér szakállas Pilátus hermelinnel bélelt sapkában és köpenyben ül díszes trónján (7. kép). Baljában levett fehér kesztyűje, jobbával Jézusra mutat.[33] Bal kezében tarja a helytartó botját is és kesztyűjét is a Tucher-oltár Mestere műhelyében készült langenzenni temetőkapolna oltárképének Krisztus Pilátus előtt-ábrázolásán (8. kép).[34] Id. Holbeinnek egyik hasonló témájú képén Pilátus hegyes sapkában, keleties öltözkészékben trónol (9. kép). Jobb tenyerét – mutatoujjával Krisztusra mutatva – botra támasztja, kesztyűs baljában másik kesztyűjét fogja.[35]



Ahogy nem privilégiuma Pilátusnak a kesztyű, de az átlagosnál gyakrabban ábrázolják őt feltűnő kesztyűvel, úgy az ujjal rámutatás sem csak őrá jellemző, de több jelenetben őneki szinte attribútuma a kinyújtott mutatóujj. Akár azt mondja, hogy „ártatlan vagyok ez igaz embernek vérétől, ti lássátok!” (Máté 27.24), akár azt, hogy „ímhó az ember!” (János 19.5), akár azt, hogy „amit megírtam, megírtam” (János 19.21).

Talán az sem véletlen, hogy M S mester képén éppen őfelé fordul a koponya. Túl a hely (koponyák hegye) jelzésén, és túl az Ádám koponyájára való utaláson a Kálvária-domb koponyája *memento mori* is lehet.[36]

III. Az M S mester-korabeli magyar nyelvű passióirodalom rendkívüli módon hangsúlyozza Pilátus szerepét Jézus elítélésében. Nemcsak az evangéliumokból hiányzik a Pilátus által elmondott halálos ítélet szövege, hanem a standard középkori passió-traktátusokból is. Nem



6. Id. Hans Holbein: Keresztre feszítés, 1501.  
Augsburg, Staatliche Gemäldegalerie

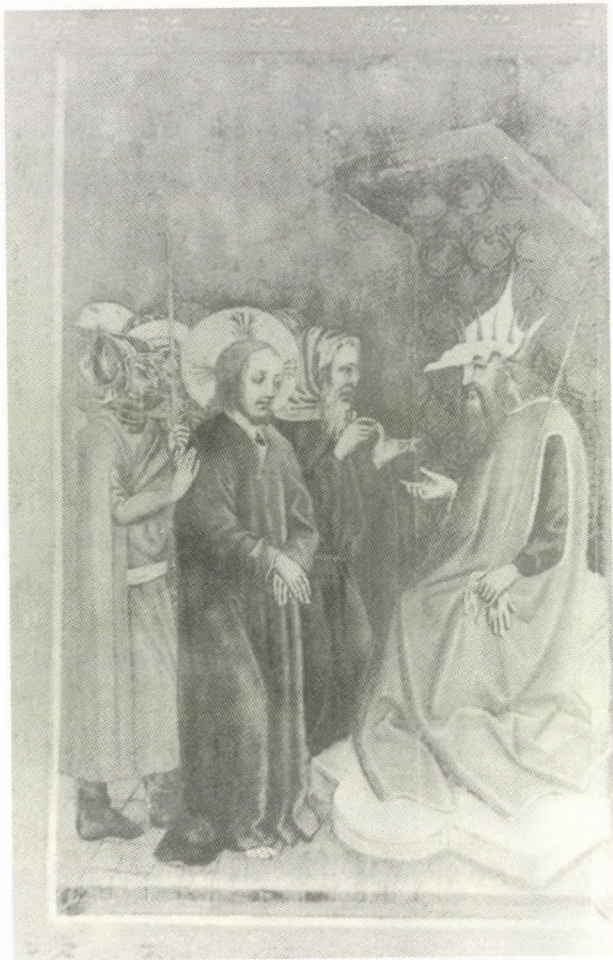


7. Erzsébet királyné óraskönyve: Krisztus Pilátus előtt, 1420–30.  
London, British Library, Add. 50001 fol. 19

találjuk sem Szent Anzelmnél, sem Szent Bernátnál, sem Szent Bonaventúránál, vagyis azoknál a szerzőknél, akiket a magyar nyelvű passiók írói forrásként használtak. A Winkler-kódexben (1506), a Nádor-kódexben (1508), a Döbrentei-kódexben (1508), a Weszprémi-kódexben (16. század első negyede) Pilátus hosszan, dühösen részletezi a halálos ítélet okát és végrehajtásának módját.[37] A Winkler- és a Nádor-kódex szerzője – a Credo szellemében – Pilátust tartja a Kereszthalál fő felelősének: „Pilátus kezének kinyújtásával mindennek véget vetett”.[38] Ezt követi az ítélet hosszú szövege: a szentencia felsorolja a passió stációit. „Fordula Jézushoz, mondván: én Jézust kárhoztatom halálra, Máriának fiát. Eképpen hogy életétől megváljék és vitéssék a helyre, ki mondatik kálvária hegynek avagy Kopasz helynek a város kapuján kívül. És ottan megfeszítettessék és ruháitól megfosztassék és nagy vasszegek az ő lábaiba veressék és mindkét keze vasszeg által veressék és töviskoronával megkoronáztassék és önmagával a keresztfára kivitéssék és senki őrajta ne könyörüljön és hozzá senki ne hívatassék és senki ne szóljon. Eképpen ötlet ítélem és kárhoztatom, hogy mindenestül fogva megváljék ezektől.”[39] E két kódex szerzője az evangéliumi szöveget is meghamisítja, amikor azt sugallja, hogy Pilátus volt az, aki dühödt beszédével Jézus ellen hangolta a népet.[40]

A Nádor-kódex, és hozzá hasonlóan több korabeli magyar nyelvű passiótraktátus zászlónak nevezi a keresztre feszített Krisztust – alátámasztva igazságát



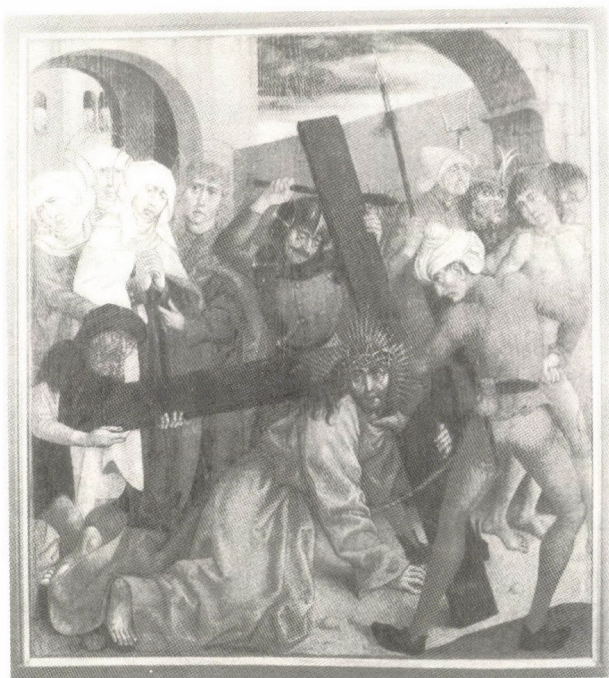


9. id. Hans Holbein: Krisztus Pilátus előtt, 1500 körül.  
Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut

8. Tucher-oltár műhelye: Krisztus Pilátus előtt, 1440 után.  
Langenzenn, temetőkápolna

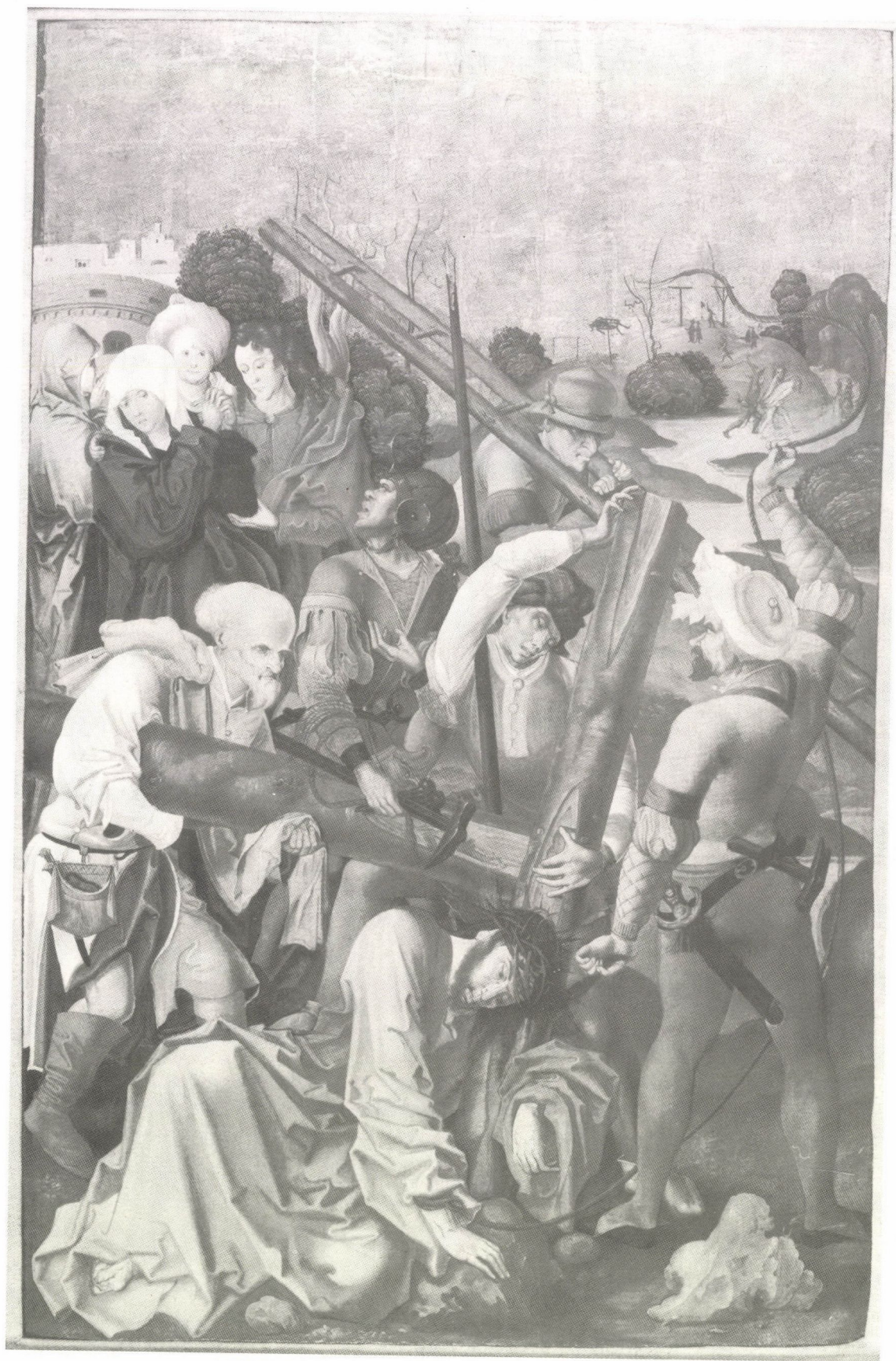


10. Martin Schwarz (?): Keresztre feszítés, 1494.  
Rothenburg, Reichsstadtmuseum



11. Martin Schwarz (?): Keresztvitel, 1494.  
Rothenburg, Reichsstadtmuseum





12. M S mester: Keresztvitél, 1506. Esztergom, Keresztény Múzeum





13. Ulmi mester: A Credo 7. cikkelye, 1485

Mojzer Miklósnak, aki keresztzászlóként értelmezte a selmebányai halott Megváltót.[41]

Abban viszont nem vagyok teljesen biztos, hogy M S mester képén a zászlótartó katonát Stefatonnak kell neveznünk, illetve hogy elfordulását makacssággént kell értelmeznünk.[42] Stefaton, aki valóban a konok, a meg nem térő zsidóságot képviseli a Kálváriadombon, általában rúdra erősített ecetes szivacsot, ecettel teli vödört tart a kezében, és nem katonai öltözetet visel.

Analógiát látok a selmebányai zászlótartó katona és a Rothenburgi passió (1494) *Keresztrefeszítésének* közvetlenül a kereszttől jobbra álló katonája között (10. kép).[43] Ez utóbbi a kereszt, és a Schongauer L.10-es metszetének (2. kép) századosát közletről követő turbános centurio mögött helyezkedik el. Bajuszos arcát elgondolkodva jobb felé, az ecetet és szivacsot tartó Stefaton irányába fordítja, lábán szűk piros nadrág és fekete cipő. Fokost tart a kezében. A rothenburgi ábrázolás esetében pontosan tudható, kiről van szó, ugyanis ugyanez a figura, ugyanígy öltözve az ottani *Keresztvitelen* is feltűnik: ott szöges buzogánnyal ütlegeti a szenvedő Krisztust (11. kép).[44] A *Keresztrefeszítésen* az esemény jelentőségének felismerése és bűnbánat tükröződik arcán. Ugyanígy típusú, és véleményem szerint ugyanilyen jelentésű az M S mes-

ter bajuszos katonája is. Mojzer Miklós többször felhívta a figyelmet arra, hogy festőnk nem élő személyeket fest le, hanem egyszeri magatartásokat felmutató típusokat.[45] A passióképek egyes tábláin ugyanazok a szereplők mindig másként jelennek meg, de világos fogódzókat kapunk a személy azonosságát illetően. M S mester *Keresztvitelen* (12. kép) a durva arcú, Mária-csoport felé hátat fordító katona ugyanolyan felhajtott orrvédős, ugyanolyan színű és csíkozott fejpáncélt visel, mint a *Keresztrefeszítés* zászlótartója. (Hogy nincs bajusza? Még a kereszt sem ugyanolyan a *Keresztrefeszítésen* és a *Feltámadás* háttérében!) Az utóbbi esetben véleményem szerint nem makacsságból, hanem inkább szégyenében fordul el.[46] Ami pedig zászlóját illeti: a zászló, lobogása irányából ítélve, éppenséggel mintha „behódolna” Krisztusnak.[47]

IV. A török alakja által M S mester festménye nem pusztán egy régmúlt történeti eseménynek, hanem az örök passiónak is a képe: Krisztus – és az egész keresztény világ – jelenleg, azaz 1506-ban is szenved a töröktől ráért csapásoktól.[48] Akárcsak Piero della Francesca Urbínóban, M S mester is Selmebányán Pilátus felelősségét hangsúlyozza azért, hogy Kelet, a passió szent helyeivel pogányok kezére került. Pilátusét, aki a *Credóba* is bekerült Krisztus keresztthalála miatt (13. kép).[49]

Ha elfogadjuk M S mester törökjének Pilátusként való értelmezését, érthetőbbé válik a mű egy már említett különlegessége, az, hogy Krisztusban csak és kizárólag az emberi természetet hangsúlyozza a festő. Mint ismeretes, az *ecce homo*-nak a János 19.4-5-ben elmondottakon túl volt egy általánosabb értelme is a középkorban [50] Ezekkel a szavakkal mutatták be a hívők közösségének a szenvedő Krisztust, Krisztust, az embert. A *Philippus de Saxonia* Krisztus Pilátus általi bemutatása kapcsán az oltáriszentségről beszél: a pap, amikor az



14. Sváb művész: *Ecce homo*, 1450 körül. Egykor Köln, műkereskedelem



„ecce homo” szavak kíséretében felemeli az ostyát, akkor az emberi természetében szenvedett Krisztus az, akit felajánl a hívőknek.[51] A művészetben sem csak a megkínzott Jézus bemutatásához kapcsolódnak az „ecce homo” szavak, hanem a passió számos eseménye és a Fájdalmak embere ábrázolásához is.

Az Ecce homo témájában is, az „ecce homo” szavakban is, Pilátus figurájában is[52] inherens az aktualizálás lehetősége. Több olyan korabeli Ecce homo-ábrázolást ismerek, amelyen nemcsak Pilátus jelenik meg elegáns törökként, hanem a Krisztus kivégeztetését követelő tömeg fő szószólója is egy előkelő török úr (14. kép).[53] Talán az sem pusztán csak stílári kérdés, hogy M S mester törökje: testének lendülete, profilja nyitott szájával, hosszú egyenes orrával, tekintetének indulatával és irányával, különös formájú sapkájával Schongauer *Ecce homo*-jának (L.25) Krisztusra üvöltő pribékjére hasonlít (15. kép).

V. Vajon hogy jött létre ez a festmény, és kiváltképp mi a genezise a töröknek?

A festő ismerhette Sebastian Brant *Das Narrenschiff*-jének azt az illusztrációját, ami az idegen bolondok fejezethez (98) készült (Basel, 1494) (16. kép).[54] A mű már első kiadása évében megjelent Nürnbergben és

Reutlingenben is. A kompozíció közepén turbánt, elegáns kabátot viselő előkelőség áll széles terpeszben, feje profilból, testének alsó része hátulról látszik. Oldalán hatalmas kard. A figura meglehetősen emlékeztet az esztergomi kép törökjére. Két pogány bolond csúcsos sapkája előre hajló pomponban végződik, mint a mi alakunké. A turbános kövér arc ismerős két, a mi kompozíciónk közvetlen előzményének tekinthető, az alábbiakban tárgyalandó metszetről (3. és 17. kép). A jobb háttér öngyilkosa, nyakán kötéllal, szemébe húzott karimás kalapjával, hosszú, görbe orrával visszaköszön M S mester *Keresztvitelének* (12. kép) létravívójében. Vegyük mindehhez hozzá, hogy a *Narrenschiff* vonatkozó fejezete a hitlenekről szól: saracénokról, törökökről, pogányokról, akik elhatárolják magukat a keresztény hittől (9–10); akiknek a mi hitünk csúfság (18); a kétkedőkről, akik az ördög hatalmába kerültek (23–24).

Ami a Keresztre feszítés-előképeket illeti, Mojzer Miklóst követve számomra is kétségtelennek tűnik, hogy a kompozíció egyik fontos előzménye Schongauer L.10-es metszete (2. kép).[55] A viszonylag gyakori turbánon és szakállon kívül innen származhat a kesztyű motívuma, továbbá a katona sugarakkal díszített pajzsa. Az M S-műhely emellett további metszeteket is használhatott előképül: kettőt az A G mestertől, egyet pedig Wolgemuttól.

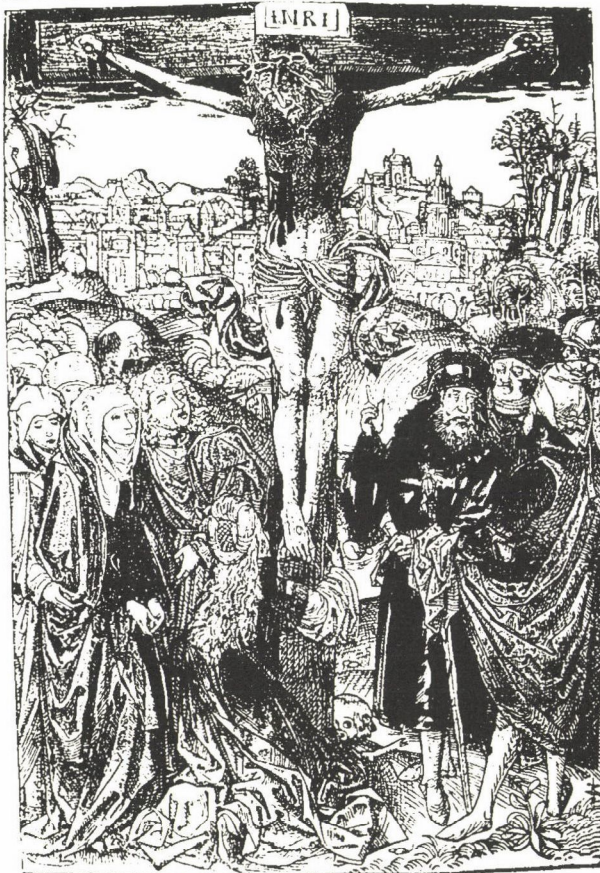


15. Martin Schongauer: *Ecce homo* L.25, 1480-as évek. Amsterdam, Rijksmuseum. Részlet. Részlet az első képből

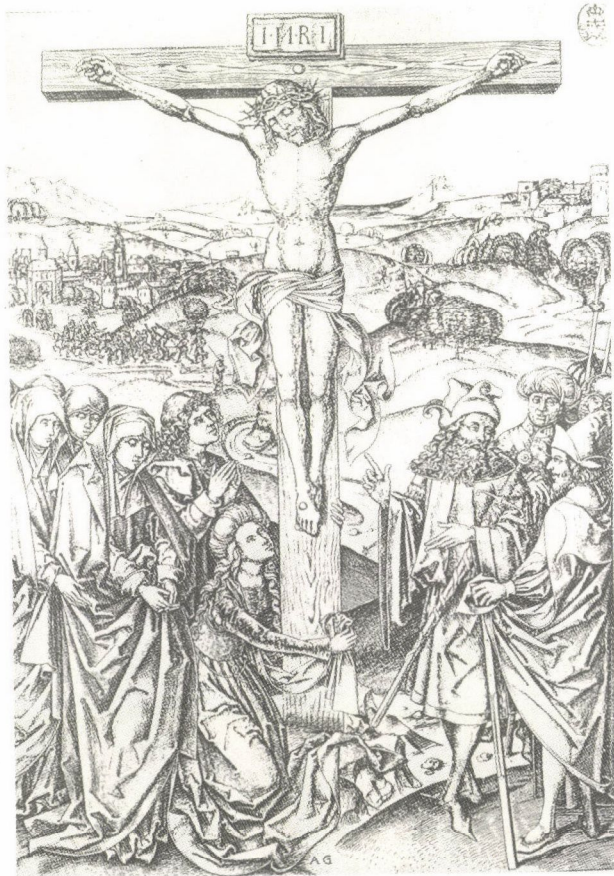




16. Baseli mester: Idegen bolondok. (Sebastian Brant: Narrenschiff)  
Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum



17. Michael Wolgemut: Keresztre feszítés (Würzburgi misekönyv).  
1493



18. A G mester: Keresztre feszítés, 15. század vége.  
Drezda, Staatliche Kunstsammlungen





19. Bajor festő: Keresztre feszítés, 15. század vége.  
Neuss, Otto Sel-gyűjtemény

A G mester L.4-es *Keresztre feszítését* (3. kép) Mojzer Miklós szintén említette az esztergomi képpel kapcsolatban.[56] A százados egy a kép jobb szélén terpeszben álló előkelő úrhoz fordul. Ez utóbbi – is – felhajtott peremű, csúcsos sapkát visel; baljával vastag botra támaszkodik.[57] Nem pusztá kezével, hanem köpenyének közbeiktatásával fogja a botot. A nem pusztá kézzel való botra támaszkodáson és a terpeszen kívül hathatott festőnkre a metszet második sorban levő, szemből látszó, kövér arcú katonája is: turbánja, illetve egyik

kezének másikra helyezése ott visszhangzik a két fehér kesztyűben.

A G mester e kompozíciója felhasználásával készítette Michael Wolgemut azt a fametszetét, ami Georg Reyser először 1495-ben Würzburgban kiadott mise-könyve kánonlapjaként szolgált (17. kép).[58] Itt az az előkelő úr, akihez a százados beszél, kicsit beljebb fordul a térbe, mint előde az A G mester metszetén; nagyobb terpeszben áll, két lábfeje ellenkező irányba fordul. Nem cipőt, hanem hosszú, sima csizmát visel. Fel néz a keresztre. Fején csomózott végű hegyes sapka van, felhajtott peremmel. Baljával vastag botra támaszkodik, köpenye a karján át van vetve. Eldönthetetlennek tűnik, hogy ő-e az, avagy a felé forduló százados, aki kezében egy tekercset tart. A háttal álló bal karja, és a szemből látszó centurio jobbjá szinte összeolvad.[59] Csírájában itt találjuk M S mester törökjének széttárt, cipőtlen lábát, különös testhelyzetű energikus felfelé mutatóját.

Végül az A G mester drezdai passiósorozatának *Keresztre feszítése* (L.14) is releváns lehetett a selmecbányai festmény létrejöttékor (18. kép).[60] Itt hárman vannak a keresz balján. A jobb szélén, hosszú lándzsájával Longinus áll. Közvetlenül a keresz mellett a turbános százados, aki majdnem teljesen függőleges jobb karral felmutat Krisztusra, és a nézőnek háttal álló úrral közli a hitvallás szavait. Ez utóbbi feje profilból látszik; egzotikus, hegyes végű sapkában fel néz a keresztre. Baljával kardjára támaszkodik; lábtartása, kiváltképp jobb lábfejének jobb felé fordulása különös. Még inkább, mint Wolgemut fametszetén, a keresztre felmutató és a keresztre felnéző alak mozdulata összeolvad. A háttal álló valószínűleg Pilátus; legalábbis arcvonásai, hegyes, egyenes szálú szakállja, görbe orra kifejezetten emlékeztet ugyanezen sorozat Pilátusára.[61]

M S mester mintegy összeolvasztotta az A G mester és Wolgemut jobb sarokban álló, keresztre felnéző alakját és keresztre mutató századosát egyetlen személlyé, Pilátussá. Ez utóbbi arcát Schongauer *Ecce homo*-jának pribékjétől, kesztyűjét pedig Schongauer L.10-es *Keresztre feszítésének* századosától kapta.[62]

A selmecbányai helytartó prominenciáját, kompozícióban betöltött helyét, török ruháját a 15. század végi bajor *Keresztre feszítések* centurióinak köszönheti – hacsak nem Pilátusok ők is (19. kép).[63] M S mester valamilyen okból ráhagyhatta egy segédjére, hogy – az A G mester, illetve Wolgemut hátulról látszó alakjait mintául véve – a török lábát ő fesse meg. Nem tudom, hogy hogy hagyhatta jóvá – ha jóváhagyta egyáltalán – az eredményt. Mindazonáltal az a tanonc, aki elügyetlenkedte Pilátus lábának megoldását, az ellentétes irányba forduló lábfejekkel a szó legszorosabb értelmében ráhibázott az alak belső ellentmondásoktól terhes lényegére.

Eörsi Anna





20. Albrecht Dürer: Ír katonák és parasztok, 1521. Berlin, Kupferstichkabinett

## JEGYZETEK

1 A téma legjobb feldolgozása: Roth, E.: Der volkreiche Kalvarienberg in Literatur und Kunst des Spätmittelalters. Philologische Studien und Quellen. Berlin 1958. L. még Schiller, G.: Ikonographie der christlichen Kunst. Bd. 2. Die Passion Jesu Christi. Gütersloh 1968, 164–171; Baxhenrich-Hartmann, E.-M.: Der Hochaltar des Derick Baegert in der Propsteikirche zu Dortmund. Dortmund 1984, 65–80.

2 Péter A.: A magyar művészet története I–II. Budapest 1930, I, 126; Genthon I.: A régi magyar festőművészet. Vác 1932, 107; Hekler A.: A magyar művészet története. Budapest 1934, 99; Fülep L.: A magyar művészettörténelem földadata. MTA II. Társadalmi–Történelmi Tudományok Osztályának Közleményei II. 1951, 3–24. (Művészet és világnézet. Cikkek, tanulmányok 1920–1970. Budapest 1976, 418); Urbach, Zs.: Die Heimsuchung Mariä, ein Tafelbild des Meisters M.S. Beiträge zur mittelalterlichen Entwicklungsgeschichte des Heimsuchungs-themas I–II. Acta Historiae Artium XI. 1964, 69–123, 299–320, I, 70; Urbach Zs.: recenzió Cuttler, C. D.: Northern Painting from Pucelle to Bruegel. Fourteenth, Fifteenth and Sixteenth Centuries. New York 1968 c. művéről. Acta Historiae Artium XVII. 1971, 133. és figs. 8, 9; Mojzer M.: M S mester passióképei az esztergomi Keresztény Múzeumban. Budapest 1976, 13–14.

3 Mojzer, M.: Um Meister MZ. II. Acta Historiae Artium XXVII. 1981, 247–279, 268: „Auf der »Kreuzigung« die hinweisende Kraft der Erkenntnis nur durch die Geste Johannis des Täufers unter dem Krucifix auf Grünewalds Isenheimer Altars erreicht wird.”

4 Százados pl.: Genthon i. m. 108; Radocsay D.: A középkori Magyarország táblaképei. Budapest 1955, 154; Radocsay D.: 450 Jahre M.S. Acta Historiae Artium LI. 1957, 203–230, 222; Boskovits, M.: On the Trial of an Old Hungarian Master. The New Hungarian Quarterly III. 1962, 96–109, 10, 103; Urbach i. m. II. 299; Mojzer i. m. (2. j.) 13, 28, 30; Mojzer i. m. (3. j.) 256, 273; Végh J.: In: Keresztény Múzeum Esztergom. Szerk. Cséfalvay P. Budapest 1993 (továbbiakban: Esztergom, kat.), 181, 183; Mojzer M.: In: „Magnificat anima mea Dominum”. M S mester Vizitáció-képe és egykori selmecbányai főoltára. Katalógus. Szerk. Mikó Á., Poszler Gy. Budapest 1997 (továbbiakban Magnificat), 10.

Longinus pl.: Mojzer M.: Tanulmányok a Keresztény Múzeumban II. M S mester zászlai. Művészettörténeti Értesítő XIV. 1965, 97–106, 97, Galavics G.: Kössünk kardot az pogány ellen. Török háborúk és a képzőművészet. Budapest 1986, 11; Poszler Gy. In: Magnificat, 182.

5 Máté 27.54; Márk 15.39: „Bizony ez az ember Isten fia vala!”; Lukács 23.47: „Bizony ez ember igaz vala!”

6 János 19.34. A Longinus név először az 5.(?) századi, ún. Nikodemus-evangéliumban fordul elő. (L. Csodás evangéliumok. Vál. Adamik T. Budapest 1996, 133.)

7 Pl. Jacobus de Voragine: Legenda Aurea. Budapest 1990, 89: „Némelyek szerint azért lett hívó, mert betegségtől, vagy öregségtől már elhomályosodott szemére Krisztusnak a lándzsán végigfolyó vére rácsöppent, és rögtön tisztán látott.”



8 Roth i. m. (1. j.) 41–42; Marosi E.: Kép és hasonmás. Művészeti és valóság a 14–15. századi Magyarországon. Budapest 1995, 132; Baxhenrich-Hartmann i. m. (1. j.) 77–78.

9 Mindazonáltal előfordul, hogy nem a centurio az, aki Krisztusra mutatva a „vere filius dei erat iste” szavakat mondja. Pl. H. Pleydenwurff és műhelye hofi oltárán (München, Alte Pinakothek) a héber feliratos zsidó kalapot viselő úr, ezzel a felirattal és ezzel a gesztussal, előkelő zsidó vagy farizeus lehet. L. Vetter E. M.: Geschichte, Ikonographie und Deutung des Retabels. In: Der Detwanger Altar von Tilman Riemenschneider. Beiträge von J. Denker et al. Wiesbaden 1996, 66. A százados és Pilátus kontaminációjához l. a 21. és 22. jegyzetet és a vonatkozó szöveget.

10 A centurio szavait mondó, de lándzsát tartó katonát is Longinusnak nevezzük, pl. Grünewald baseli képén. Vagyis a hosszú lándzsa Longinus attribútuma, és fordítva, Longinus attribútuma (majdnem) mindig lándzsa. (Egyik legelső nyugati ábrázolásán, Queen Mary’s Psalter, fol. 256<sup>v</sup> nincs ott a kezében, a szemére viszont rámutat. (Warner, G.: Queen Mary’s Psalter. London 1912, pl. 260.)

Longinus ábrázolásaihoz l.: Berg, K.: Une iconographie peu connue du crucifiement. Cahiers archéologiques IX. 1957, 319–328; Marosi i. m. i. h.; Morgan, N.: Longinus and the Wounded Heart. Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte XLVI–XLVII. 1993–94, II. 507–518.

11 A továbbiakban fesorolt négy példát Mojzer i. m. (4. j. 1965) 3. jegyzetében említi.

12 Lehrs, M.: Geschichte und kritischer Katalog des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstiche im XV. Jahrhunderts. V. Bécs 1925, 76: „katona”; Der hübsche Martin. Kupferstiche und Zeichnungen von Martin Schongauer (ca. 1450–1491). 13. September–1. Dezember 1991. Unterlinden Museum Colmar, 330, K66: „Longinus és centurio”; Martin Schongauer: Maître de la gravure rhénane vers 1450–1491. Musée du Petit Palais 1991–92, 106, „centurio és mögötte az idős nő a zsinagoga megismerésítője.”

Egyes „másolatok” kiegyenesítik a lándzsát – ezekben az esetekben nyugodtan beszélhetünk Longinusról. Pl. S H mester, Hutchison, J. C.: The Illustrated Bartsch 9.2. Early German Artists. New York 1996, 343; Wenzel von Olmütz változatán a katona oldalra fordul és zászlós lándzsát tart kezében. Hutchison i. m. 133. L. még Hermen Rode tanítványa, Stockholm, Historisches Museum: a katona elfordul, a reprodukción nem látni, mit tart kezében. (Stange, A.: Deutsche Malerei der Gotik VI. Nordwestdeutschland in Zeit von 1450 bis 1515. München-Berlin 1955, Abb. 209.) A jánosréti Szent Miklós-főoltár festője a centuriót átvette Schongauer metszetéről, lándzsát tartó alak azonban nincs az ő Keresztre feszítésén. (Török Gy.: A jánosréti Szent Miklós főoltár a Magyar Nemzeti Galériában. Budapest 1989, 44.)

13 Mojzer i. m. (2. j.) 30; Mojzer i. m. (3. j.) 255 és Abb. 17: részlet a kompozícióból. L. a 27. és 56. jegyzethez tartozó szöveget is.

14 Radocsay i. m. (4. j. 1955, 154; 1957, 222)

15 Mojzer i. m. (4. j.)

16 Roth i. m. (1. j.) 97, 103, 106, 116; Longland, S.: Pilate answered: „What I have written I have written.” The Metropolitan Museum of Art Bulletin XXVI. 1968, 410–429; Sass, E. K.: Pilate and the Title for Christ’s Cross in Medieval Representation of Golgota. Hafnia. Copenhagen Papers in the History of Art 1972, 5–68; Wuyts, L.: „Quod scripsi, scripsi.” Ikonologische aantekeningen bij een werk van Gerard David. Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen 1972, 87–100.

17 Frey, D.: Die Pietà-Rondanini und Rembrandts „Drei Kreuze”. In: Kunstgeschichtliche Studien für H. Kauffmann. Berlin 1956, 208–232 (225–227), sok példát felsorol Konrad von Soest wildungeni oltárától Rembrandtig; Roth i. m. (1. j.) 65 (bajor festő, Zürich, Büholl-gyűjtemény), 77 (C. Laib, Bécs, Kunsthistorisches Museum), 79 (ifj. R. Frueauf, Klosterneuburg, Stiftsmuseum); Vayer L.: Masolino és Róma. Mecénás és művész a reneszánsz kezdetén. Budapest 1962, 88. (Masolino, Róma, San Clemente): „A jobb oldali lovas ... jobb kezében pálcat tart,

amelyet mutató mozdulattal emel fel Jézus felé, ... és széles gesztusa Pilátushoz illő...”; De Vos, D.: Hans Memling. The Complete Works. Antwerpen 1994, 324 (Memling: Greverade triptichon, Lübeck, Sankt-Annen-Museum: az ikonográfiai jobb oldalon, „wearing a fur bonnet and looking upwards”).

18 Vetter i. m. (9. j.), 66–69, Abb. 17, 18; Török i. m. (12. j.) 41. A jánosréti Szent Miklós-főoltár Keresztre feszítésének jobb szélső alakjáról: „Pilátusra emlékeztető, prémes palástos figura”; „... pilátusi, magát az eseményektől távol tartó gesztus...”

19 Roth, V.: Der spätgotische Flügelaltar in Mediasch. Archiv des Vereins siebenbürgische Landeskunde N.F. XXXIV. 1907, 193–240, 227: „Auf der rechten Seite des Kreuzes ist gewissermaßen als Pendant zu dem Heiligen Pilatus und der Hauptmann abgebildet, hinter denen drei gewaffnete stehen.” Radocsay i. m. (4. j. 1955) 179–80, 390. Folberth, O.: Gotik in Siebenbürgen. Der Meister der Mediascher Altars und seine Zeit. Wien–München 1973, 65 nem ért egyet a Pilátussal való azonosítással.

20 Akárcsak az előképül szolgáló festmény megfelelő alakja a Schotten-oltáron (1469 után, Bécs, Schottenstift, Museum im Schottenstift. Kunstsammlungen der Benediktinerabtei zu den Schotten in Wien. Cat. C. Reiter, Bécs 1994, Taf. 4). Ez utóbbi kardot fogó balján világos színű kesztyű látható; hogy a jobbán is van-e, az nem világos. A hüvelykujjal keresztre mutató nem ritka a nürnbergi festészetben. Valószínűnek tartom, hogy ezekben az esetekben nem a hitvalló századosról, hanem éppen Pilátusról van szó. Strieder, P.: Tafelmalerei in Nürnberg 1350–1550. Königstein 1993, Abb. 39, Kat. N°18 (Tucher-oltár mestere); Abb. 312, Kat. N° 43. (Landauer-oltár mestere); Abb. 418, Kat. N° 80. (ifj. Hans Traut). Id. R. Frueauf képén (Regensburg, Stadtmuseum) a főpap az, aki ezzel a gesztussal int a keresztre felé (Mellinkoff, R.: Outcasts: Signs of Otherness in Northern European Art of the Late Middle Ages. Berkeley–Los Angeles–Oxford 1993, Vol. I. fig. VI. 30.).

21 Köln, Wallraf-Richartz-Museum 139. Katalog der altköln. Malerei von F. G. Zehnder, 266–269, Abb. 184, 185. „Unverständlich ist die Benennung des Guten Hauptmanns als Pilatus durch Stange Verzeichnis 1967, auch wenn der gleiche Personentyp bei der Vorführung Christi durch Pilatus Verwendung fand” (267).

Ilyen és hasonló esetek miatt lenne olyan nehéz a „Ki kicsoda a Kálvária-dombon?”-t megírni. A két személy kontaminációjához Hana Hlaváčová cikke is adalékkul szolgál (Joseph erat decurio. Příspěvek k ikonografii Ukřižování ve středověkém umění. Umění XXXV. 1987, 507–514). Számos Keresztre feszítés-ábrázoláson azonosítja Arimátiai Józsefet, aki szerinte „a századostól, mint Pilátus képviselőjétől” elkéri a halottat. Márpedig Arimátiai József Pilátustól magától kérte el Jézus holttestét (Máté 27.58).

22 Österreichische Kunsttopographie Bd. XLVIII. Stift St. Florian, die Kunstsammlungen. Red. von Vyoral-Tschapka, M.–Brückler, T. Wien 1988, 183, N° 46–49, Abb. 666, 668.

23 Augsburg, Staatliche Gemäldegalerie, N° 4551. Altdeutsche Gemälde-Katalog, bearb. Goldberg, G. München 1978, 62–63.

24 Babelon, J.: Jean Paléologue et Ponce Pilate. Gazette des Beaux-Arts LXXII. 1930, 365–372. Példái: id. Holbein: Kaisheimi Keresztoltár, Ecce homo; id. Holbein: Kaisheimi főoltár, Ecce homo, Töviskoszorúzás, Ostorozás (München, Alte Pinakothek); Urban Görtschacher: Ecce homo (Bécs, Österreichische Galerie); Piero della Francesca: Ostorozás (Urbino, Gallerie Nazionale delle Marche).

25 Mojzer i. m. (3. j.) 256, és Abb. 9. Az „El Gran Turco”-hoz: Lippmann, F.: Unterschriebene Blätter des XV. bis XVII. Jahrhunderts im Kupferstichkabinett. Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen II. 1881, 215–219.

26 Vetter, E. M.–Walz, A.: Die Rolle des Monogrammistens A G im Werk Riemenschneiders. Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 1980, 48–73. Vetter a 9. jegyzetben idézett tanulmányában farizeusnak tartja.

27 L. a 13. és 56. jegyzetet. Meggyőződésem, hogy még számos esetben azonosítható lehetne Pilátus a sok- és kevés alakos Keresztre feszítéseken. Az indoklást mellőzve, az utóbbiak közül felsorolok néhány általam valószínűnek tartott esetet: Brixen, Johanniskirche, freskó, 1440-es évek eleje: elegáns, nagy



szakállú úr, akinek a százados bizonyosságot tesz Krisztusról (Stange, A.: Deutsche Malerei der Gotik I. Die Zeit von 1250 bis 1350. Berlin 1934, Abb. 224); Magyarországi mester: Keresztre feszítés Telkibányáról, 1480–90 körül, Esztergom, Keresztény Múzeum: a baljával botra támaszkodó úr mintha kétségbeesve fordulna el a halott Krisztus látványától (Esztergom, kat. N° 9); 15. századi francia (?) kánonkép: a jobb szélén álló elegáns török ruhás úr, aki botjával mutat fel a halott Krisztusra (Christus am Kreuz. Kanonbilder der in Deutschland gedruckten Meßbücher des Fünfzehnten Jahrhunderts. Hg. von P. Heitz, Einl. von Schreiber, W. L. Strassburg 1910, N° 49; Augsburgi vagy salzburgi kánonkép, 1490, Bécs, Österreichische Nationalbibliothek, CPV. 1778, fol. 135v: elegáns, hosszú fehér szakállas, hegyes turbános török jobbával kardjára támaszkodik, balját maga előtt tartja, szomorúan néz fel a keresztre (Spätgotik in Salzburg, Die Malerei 1400–1530. Salzburg 1972, Kat. N° 302, Taf. 97); Erasmus Grasser monstancia alakú házioltára, 1490 körül, München, Bayerisches Nationalmuseum: a jobb előtérben álló, hosszú szakállú úr (Paatz, W.: Süddeutsche Schnitzaltäre der Spätgotik. Heidelberg 1963, Abb. 23); Meister der Augsburger Heim-suchung, 1500 körül, hollété ismeretlen: elegáns úr baljával kardját fogja, jobbát vállmagasságig felemelve szomorúan elfordul a kereszttől (Buchner, E.: Die Augsburger Tafelmalerei der Spätgotik. Beiträgen zur Geschichte der deutschen Kunst, Augsburg é. n., 59, Abb. 49); Id. Jörg Breu, 1502, Melk, Stift: nagyon elegáns, hegyes sapkás úr elfordul a kereszttől, ugyan-csak előkelő, botot tartó társához beszél. (Egy harmadik alak hatalmas, sárkánnyal díszített, kereszttel ellentétes irányba lobogó zászlót tart.) (Merz, C.: Das Frühwerk Jörg Breus des Älteren. Augsburg 1982, Abb. 43); Lőcsei Pál, lőcsei főoltár, 1508–18, a kereszt mögött látszó, arra felnéző turbános úr (Meister Paul von Leutschau, der spätgotische Altar zu St. Jakob. Praha 1961, Abb. 88); Maastrichti misekönyv kánonképe, 1525–1550, Bruxelles, Bibliothèque Royale, 18.125: jobb alsó sarokban elegáns úr, szakállas fehér, fején hosszú sapka csomóval a végén, bal kezét csípőjére teszi (La miniature hollandaise. Bibliothèque Royale Albert I. Catalogue. Bruxelles 1971 N° 56, pl. 27). L. a 20, 21, 62. jegyzetet is.

28 Die Gotik in Niederösterreich. Kunst, Kultur und Geschichte eines Landes im Spätmittelalter. Bearb. F. Dworschak, K. Kühnel, Bécs 1963, Taf. 20; Stange, A.: Malerei der Donaueschule. München 1964, 149 (Meister der Historia Friderici et Maximiliani).

29 Schiller i. m. (1. j.) 72. Baljával hatalmas kardot tart a magasba, miközben jobbával Krisztusra mutat Pilátus a leideni Szent Lajos-zsoltárokonyv Krisztus Pilátus előtt-ábrázolásán, Leiden, Bibliothek der Rijksuniversiteit Ms. lat. 76 A, fol. 24<sup>v</sup>, 1190–1200 körül. (Morgan, N.: A Survey of Manuscripts Illuminated in the British Isles, vol. IV. Early Gothic Manuscripts 1190–1250. Oxford 1982, fig. 47.).

30 Sass i. m. (16. j.) 52: „Als ein Landpfläger oder landtvogt, kostlich, Harstlich, mitt einem gehülleten spitz Huot, Heidnich, vn̄ ansichtig, in einem Burger Rock mit Ermlen bis für die knüw Sebel vnd Stiffel. Einem scepter oder stab in der Hand.” Ugyanitt a centurióhoz és Longinushoz: „Als ritter. prächtig und stattlich, vff jüdische seltzame manier, doch nit in Langer Kleidung, sondern meer kriegerisch.” Mindazonáltal a százados is és Longinus is – nyilván *Wunschtraum*ként – a korabeli pasióképeken gyakran visel török ruhát.

31 „Das stärkste Wahrzeichen richterlicher Gewalt ist der Stab; in den Weistümern gebietet der Richter damit durch klopfen Stille, hegt er das Gericht, solange er ihn hält; an den Stab wird ihm durch Handanlegung gelobt, mit ihm stabt er den Eid, darum heisst der Richter auch Stabhalter” (Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens hg. von Bächtold-Stäubli, H. 10 Bde, Berlin–Lipcse 1927–42, vol. VII. 691–4.).

32 Ehhez és a következőkhöz: Grimm, J.: Deutsche Rechtsalterthümer. Berlin 1828 (1956), Bd. I. 209–213; Bächtold-Stäubli, i. m. vol. III. 1404–1412; Rosenfeld, H. F.: Handschuh und Schleier. Zum Geschichte eines literarischen Symbols. Helsingfors 1957 (Societas Scientiarum Fennica Commentationes Humanarum Litterarum XXIII. 2.), 24; Erler, A.–Kaufmann, E.: Handwörterbuch zur deutschen Rechtsgeschichte, I. Berlin 1971, 1975–6.

33 1420–30 körül, London, British Library, Add. 50001. fol. 19. Scott, K. L.: A Survey of Manuscripts Illuminated in the British Isles. Later Gothic Manuscripts 1390–1490. London 1996, vol. I. fig. 223, vol. 2. Cat. N°55, 171–176.

34 1440 után, Strieder, P. i. m. (20. j.) 184, Kat. N° 25.

35 1500 körül, Frankfurt, Städtisches Kunstinstitut, a frankfurti dominikánus templom főoltárának részlete, Lieb, N.–Stange, A.: Hans Holbein der Ältere. Augsburg 1960, N° 17/g.

Persze túlzás a kesztyűről mint Pilátus attribútumáról beszélni. Nem hinném, hogy Pilátus az az elegáns ifjú, aki a Hausbuch mester körébe attribuíált Keresztre feszítésen a keresztől jobbra áll, felnéz Krisztusra, és csipőre tett bal kezében kesztyűjét fogja. (A kompozíció jobb szélén álló, tekercset tartó úr viszont könnyen lehet a helytartó.) (Darmstadt, Hessisches Landesmuseum N° GK 853. Deutsche Malerei um 1260 bis 1550 von Hessischen Landesmuseum Darmstadt, bearb. von Bech, W. Darmstadt 1990.).

Eldönthetetlen számomra, hogy ki az, aki tartja, és van-e, s ha igen, milyen jelentése a kesztyűnek egy spanyol (?) mester dijoni múzeumban levő képén (letétben a párizsi Louvre-ból). Az ábrázolás a *Keresztre feszítést* kombinálja Szent György életének két epizódjával. Még az sem teljesen világos, hogy a jobb szélén látható elegáns török, aki baljával fehér kesztyűjét fogja, miközben mutatóját lefelé irányítja, Szent György lefejezéséhez tartozik-e (Diocletianus?), avagy a Keresztrefeszítéshez. (Troescher, G.: Burgundische Malerei. Berlin 1966, vol. I. 121–2, vol. II. Abb. 117).

36 L. pl. Conrad Laib 1449-es Keresztre feszítését, Bécs, Österreichische Galerie Belvedere Inv. N° 4919. Conrad Laib. 211. Wechselausstellung der Österreichischen Galerie Belvedere, 1997, Katalog Salinger, A. 191

37 Winkler-kódex: bev. és jegyz. Pusztai I. Budapest 1988, 430–432 (fol. 99<sup>v</sup> 12–fol. 100<sup>r</sup> 12), Nádor-kódex: közlést és jegyz. Pusztai I. Budapest 1994, 507–509 (fol. 124<sup>r</sup> 2–124<sup>v</sup> 12; nagyjából megegyezik a Winkler-kódex szövegével); Döbrentei-kódex: bev. és jegyz. Abaffy Cs.–T. Szabó Cs. Budapest 1995, 43 (fol. 1<sup>v</sup> 4–16); Wespriemi-kódex: bev. és jegyz. Pusztai I. Budapest 1988, 213. (47<sup>v</sup> 14–19)

38 Winkler-kódex i. m. 99<sup>v</sup> 12–14; Nádor-kódex i. m. 124<sup>v</sup> 24: „pýlatos kezenece eterýeztese miáth vetven veztegesegot mindonnet.”

39 Winkler-kódex i. m. 99<sup>v</sup> 15–10<sup>r</sup> 12; Nádor-kódex i. m. 124<sup>v</sup> 5–124<sup>v</sup> 11 (saját átirás).

40 Winkler-kódex i. m. fol. 100<sup>r</sup> 16–17; Nádor-kódex i. m. fol. 124<sup>v</sup> 14–15. Az is igaz, hogy a kegyetlen szentencia végigmondása után Pilátus elsírja magát (Winkler-kódex i. m. fol. 100<sup>r</sup> 15–16: „Ezth mondwan pilatus tekeenthee ihesusth oly ighen kegosth kezde erossen synija ees az nepnek golekozese kezde lennij az zendolesre mondwan megh halyon”; Nádor-kódex i. m. fol. 124<sup>v</sup> 13).

41 Nádor-kódex i. m. 133<sup>v</sup> 11–12; Döbrentei-kódex i. m. 2<sup>r</sup> 19; Thewrewk-kódex (1531) bev. és jegyz. Balázs J.–Uhl G. Budapest 1995, 539, 125 r. 9: „Cristus te aldoth tenth kereztfadna zazloyath ymadom”. Mojzer i. m. 4. j. (1965), 101.

42 Mojzer i. m. 4. j. (1965), 97; Poszler i. m. (4. j.) 182.

43 Krohm, H.: Die Rothenburger Passion im Reichsstadtmuseum Rothenburg ob der Tauber. Rothenburg ob der Tauber 1985, 50–53, Taf. X.

44 Krohm i. m. 52, Taf. VIII.

45 Mojzer i. m. (4. j.) 102; (2. j.) 10.

46 Radocsay i. m. (4. j.) 1955, 154: „magába szálló, talán bűntudattal félreforduló katona”; 1957, 222.

A katona arca szerintem feltűnően hasonlít ahhoz az ír(!) katonához, akit Dürer 1521-ben Antwerpenben rajzolt le (20. kép, Berlin, Kupferstichkabinett). Strauss, W. L.: The Complete Drawings of Albrecht Dürer. Vol. 4. 1520–28. New York 1974, 2064.

47 Az önmagától fejet hajtó, Krisztusnak behódoló zászló fontos mozzanata a korabeli passiójátékok Krisztus Pilátus előtt-jeleneteinek. A motívum eredete Nikodemus evangéliuma 1. 5–6 (L. 6. j., 118–119). Jézus színre léptekor a zászlók meghajolnak Jézus előtt. A zsidók azzal valóldják a zászlótartókat, hogy ők döntötték meg a zászlókat. Pilátus erősebb katonákat hívat, de



az ő kezükben is meghajolnak a zászlók Jézus előtt. (Pl. Alsfeldi passiójáték V. 3718–3983, *Froning, R.*: Das Drama des Mittelalters I–III. Stuttgart 1891, vol. III., 704–713. *Dömötör Tekla* szerint a wetterauai csoporthoz tartozó összes játékban szerepelt a motívum. (*Dömötör T.*: A passiójáték. Összehasonlító tanulmány a német irodalom köréből. Budapest 1936, 57. L. ui. 26: Észak-Magyarországon a 16. század elején sok passiójáték előadásáról tudunk, azonban ezek szövege nem maradt fenn.)

48 El tudom képzelni, hogy a zászló díszének esetleg a korabeli török harcokkal kapcsolatos aktualitása (is) van.

49 „Den siebten artickel schreibt uns Johannes d’evangelist un spricht. Der gemartert ward under poncio Pylato, gekruzigt. gestorben un begraben” (*Schramm, A.*: Der Bilderschmuck der Frühdrucke VI. Lipcse 1923, 6. Taf. 25, Abb. 113).

50 *Frey i. m.* (17. j.) 222; *Panofsky, E.*: Jean Hey’s „Ecce homo”. Speculations about its Author, its Donor and its Iconography. Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts V. 1956, 95–135 (110); *Wirth, K. A., Osten, G. v. der*: Ecce homo. In: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte beg. von *Schmitt, O.* IV. Stuttgart 1958, cols 674–700 (675).

51 *Ludolphus de Saxonia*: Vita Jesu Christi. Párizs–Róma 1865, 643: „Item est hic documentum, quod istam ostentationem Christi representat sacerdos in elevatione hostiae, quasi diceret ipse: Ecce homo. Quia enim sacramentum altaris est memoriale Dominicae passionis, et Christus est passus secundum humanitatem, secundum divinitatem vero est impassibilis; ideo sacerdos ostendens ibi Christum, congruentius dicit: ecce homo, quam, ecce Deus, licet ipse sit et homo et Deus; sed homo patens fuit in illa ostensione, et Deus latens.”

52 *Ludolphus de Saxonia i. m.* 646: „Sicut autem tunc Pilatus, sic hodie faciunt multi iudices, timore vel favore a veritate iudicii declinantes, et iustitiam subvertentes.”

53 Sváb művész 1450 körül, rég. Köln, műkereskedelem (*Marrow, J. H.*: Passion Iconography in Northern European Art of the Late Middle Ages and Early Renaissance. Kortrijk 1979, fig. 91; *H. Schäufelein*, Donaueschingen, Fürstenbergische Sammlungen, Inv. N° 71; id. Bartholomeus Bruyn iskolája, 1525, Köln, Wallraf-Richartz Museum).

54 Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum Inc. 627, 98. *Lemmer, M.*: Die Holzschnitte zu Sebastian Brants »Narrenschiff«. Lipcse 1979, 157 az ún. negyedik metszőnek, tehát nem Dürernek attribálja ezt az illusztrációt.

55 *Mojzer i. m.* (4. j. 1965) 103; jelen tanulmány 12. j.

56 L. e tanulmány 13. és 27. jegyzetét.

57 *Lehrs, M.*: Geschichte und kritischer Katalog des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstichs im XV. Jahrhundert VI. Bécs 1927, 98: „Streithammer”

„Pilatus” a. m. dárddal ellátott, dárdás

„pillatus” a. m. nemezkalapöt viselő

58 *Lehrs i. m.* 99; *Heitz-Schreiber i. m.* (27. j.) N° 42 (színes reprodukció); Fifteenth Century Woodcuts and Metalcuts from the

National Gallery of Art. Washington D.C. é. n. N° 74, *Vetter-Walz i. m.* (26. j.) 49–50; *Vetter i. m.* (9. j.) 52–53.

59 *Vetter-Walz i. m.* 50: „Bei den rechts Stehenden fällt vor allem auf, daß die parallel angelegten Gebärden der beider Männer, die den Zeigegestus des Hauptmanns stufenweise vorbereiten, miteinander zu einem einzigen, demonstrativen Hinweis auf den entschieden nach oben gereckten Arm des Hauptmanns verbunden sind”.

60 *Lehrs i. m.* (57. j.) 109; *Hutchison i. m.* (12. j.) 211.

61 *Lehrs* 10.

Hogy M S mester ismerhette A G mester drezdai passiósorozatát, azt az utóbbi *Keresztvitele* (L.13) is valószínűsíti: a menetet vezető pribék hatalmas zászlaján fent héber betűk, középen egészalakos kecskebak, alatta pedig egy lándzsáját markoló fekvő ember (elesett harcos?) látható.

62 Ugyancsak közvetlenül Schongauer e századosától kapta levett fehér kesztyűjét (és turbánját) egy 1480–90 körül készült bajor kánonlapon a kereszttől jobbra álló figura (New York, Metropolitan Museum, Coll. Lehman). Kardra támaszkodó kesztyűs kezében másik kesztyűjét tartja, jobb tenyerét tétova mozdulattal emeli a kereszt irányába. Könnyen elképzelhetőnek tartom, hogy itt is Pilátusra van átvive a százados típusa. (Musée de l’Orangerie. Exposition de la Collection Lehman de New York. Párizs 1957, N° 155; *Stange, A.*: Deutsche Malerei der Gotik X. Salzburg, Bayern und Tirol in der Zeit von 1400 bis 1500. München–Berlin 1960, Abb. 157.)

63 *Stange, A.*: Deutsche Malerei der Gotik XI. Österreich und der ostdeutsche Siedlungsraum von Danzig bis Siebenbürgen in der Zeit von 1400 bis 1500. München–Berlin 1961, Abb. 217 (Neuss), Abb. 225. (Hallstadt), Abb. 226 (Linz, Landesmuseum).

Újra meg újra bebizonyosodik, hogy Nürnbergben és környékén keresendők M S mester stílusának forrásai (utoljára pl. *Urbach* in: *Magnificat i. m.* [4. j.] 83). Ugyanebbe az irányba mutat véleményem szerint – a jelen ikonográfiai vizsgálat tanulságai mellett – az a stílári hasonlóság, ami a vizsgált Keresztrefeszítést a Schwabachi főoltár hasonló témájú képéhez fűzi. (Der Schwabacher Hochaltar. Arbeitshefte des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege. München 1982, Abb. 134; Der Hochaltar der Schwabacher Stadtkirche. Beitr. von *Baur, Ch.* et al. Schwabach 1983, Taf. XXX. A szakirodalmat Végh Jánosnak és Endrődi Gábornak köszönöm.) A schwabachi festmény is ugyanabba a családba tartozik, amelynek ősatya *Schongauer* L. 10-es metszete; festője szintén A G mester metszetéből indult ki, azt alakította át Dürer hatására. Emlékeztet M S mester képére Szent János jobb lábát behajlító, Krisztusra felnéző alakja, a háttér hegyeinek formája, mérete, felszíne és színe, a kör alaprajzú kőépület, a fellebbenő végű, nagy csomójú ágyékkötő, a turbán (itt Stefatoné), a jobb szélső figura (Longinus?) ellentétes irányba forduló lábfeje – ez utóbbi forrása Dürer Ecce homo-jának (B. 9) jobb szélső alakja.

## „GEMARTERT WARD UNDER PONCIO PYLATO”

### SOME OBSERVATIONS ABOUT THE ICONOGRAPHY OF MASTER M S’S CALVARY

The paper is concerned with the Crucifixion panel of Master M S’s high altar formerly in Selmezbánya, particularly with the Turk on the right side of the picture. So far, research literature identified the figure with the converting captain or with Longinus. The author claims it is Pontius Pilate.

The figure of the procurator can be demonstrated in several contemporaneous Crucifixions with multitudes or few people depicted (e.g. Mediasch/Medias, St Wolfgang; workshop of the Georgslegende master, Cologne, WRM; Holbein the Elder: Crucifixion altarpiece in Kaisheim, Augsburg; Tilman Riemen-schneider: Detwanger altarpiece, Rothenburg, etc.).

The attire of the Turk in Master M S’s picture complies with the directives of 15th–16th century passion plays: Pilate must be grey-haired, elegant, in knee-length fur-lined pagan garment and a pointed cap, with a stick in his hand. The stick, like the sword, was the symbol of judicial powers. The removed glove –

similarly to several Christ before Pilate pictures – may allude to Pilate’s washed hands.

The author also cites Hungarian passion plays from Master M S’s time. The peculiar feature they share in common is the lengthy elaboration of Pilate’s sentence ordering Christ’s torturing and death by crucifixion.

Via the figure of the Turk, Master M S’s painting is not only the image of a by-gone historical event, but of the eternal passion: Christ – and the entire christian world – is still suffering the blows inflicted upon it by the Turk.

Among the immediate antecedents of the composition, with special regard to the Turk, are S. Brant’s Narrenschiff with the engraving of the pagans, Schongauer’s Crucifixion L.10 and Ecce homo L.25, Master A G’s and Wolgemut’s Crucifixion engravings.

The legs of the Turk drawn incredibly badly must have been executed by an apprentice.







## A MÁTYÁS-GRADUÁLE EGYIK MINIATÚRÁJA ÉS AZ ÁBRAHÁM-IKONOGRÁFIA

A Mátyás királyunk címerével ékes, hangjegyes graduále-kötet a Corvinák közé tartozik.[1] Egyházi énekeskönyv. Szöveggel és dallammal közli húsvét teljes hetével kezdődően az egyházi év vasárnapjainak, ünnepeinek és kiemelkedő köznapjainak miséiből az alkalomról alkalomra változó énekrészeket, tehát húsvétvasárnaptól a pünkösöd utáni 24. vasárnapig, ami gyakorlatilag az egyházi év vége.[2] Mint a graduálék általában, nagy alakú kéziratos könyv. Fél méternél magasabb, csaknem 40 cm széles, pergamenre írott, illuminált példány: 201 levelén egy egész oldalas és 46 ennél kisebb miniatúrát tartalmaz, az utóbbiak átlag 15 x 16 cm-es iniciálék. A kézirat a Velencei Egyezmény révén 1933-ban került az Országos Széchényi Könyvtárba a bécsi udvari könyvtár jogutódjától, az Österreichische Nationalbibliothek-ből. A budapesti Helikon és Corvina kiadvállalatok közös jóvoltára folytán 1980-ban jelent meg egy remekül sikerült kötet, amely a szóban forgó kézirat 47 festményének színhű nyomtatott mását tartalmazza.[3] A kötet minden egyes képhez bősz és jó elemző magyarázatot közöl, csupán egyetlen iniciálé-miniatúra kielégítő értelmezésével marad adósunk. A jelen tanulmánynak ezért véltem szükségét.

Az értelmezendő kép a kézirat 165. levelének előoldalán látható. Tárgya szerint a L(etetur cor) kezdőbetűt ékesíti a szeptemberi évszakos böjt, más néven kántorböjt péntekjének kezdő énekéhez. A kép háttérében messze nyíló síkság terül el, amelyből négy hegy emelkedik ki. Folyók is látszanak. Az előtérben balról jókora tüzes kemence magasodik, téglából, de már alaposan vörösré izzítva, és egyre jobban fűtik. A kemence tetejének kör alakú nyílásából ősz szakállú, zöld turbános, összetett kézzel imádkozó férfi emelkedik ki – szemmel láthatólag sértetlenül. A kép alsó jobb szélén koronát viselő férfiú beszélő kézmozdulattal fordul a turbános öreg felé; a király mögött hárman állanak, vagyis a tömegből ennyien fértek rá a képre. Felül, a kép jobb sarkában a Mennyországot jelképező sugárzó körnegyedből az Úristen adja áldását a tűzhalálra is kész hívének hőstettére.

A kép értelmezéséhez ismernünk kell a bibliai Ábrahám ősatya ikonográfiáját, mert ő az imádkozó férfi, a koronás alak pedig Nimród, a káldeusok Ur nevű városában uralkodó sokistenhívő pogány király.

Az Ábrahám-ikonográfia tárgyköre igen gazdag,[4] ami abból érthető, hogy Ábrahámot az egyistenhívő világvallások közös ősatyjuknak tekintik, ha nem is a szó azonos értelmében. Elsősorban a zsidó vallás, mert Jahve, a világteremtő Isten Ábrahámot küldi Kánaán földjére. Ez a Bibliában foglalt küldetés alapozza meg az izraeliták jogát a későbbi honfoglaláshoz. A Teremtés könyvének, azaz Mózes első könyvének elbeszélése szerint Ábrahám a nagyapja Jákobnak – más néven Iz-

raelnek –, a nemzet névadó ősenek, és Ábrahám volt az, akivel Jahve szövetséget kötött.

Az első ismeretes Ábrahám-ábrázolás a Kr. utáni 3. évszázad első feléből ismert. Egy zsinagóga falán találták, amelyet a Római Birodalom ázsiai határvárosában, Dura-Europoszból tártak föl az ásatások az első világháború utáni években. A festményen, amely a falról leválasztva ma a damaszkuszi múzeumban tekinthető meg, Ábrahám görög ruhában látható, amint fiát, Izsákot feláldozni készül. A palástja csücskein bojt van, a feje fölött pedig a csillagzatok. Josephus Flavius, a zsidók történetírója szerint Ábrahám a csillagok ismerője volt, sőt a zsidó legenda szerint ő tanította csillagászatra az egyiptomiakat.[5] A Bibliában Jahve valóban mondotta neki: „Nézz föl az égre, és számold meg a csillagokat... Ilyen lesz a nemzetséged”. [6] Már közelebb visz mondanivalónkhoz, hogy a falképen Ábrahám fehér hajjal és szakállal van ábrázolva: egy zsidó hiedelem szerint ő volt az első olyan ember a világon, akinek haja és szakállja megőszült. Ez lett ikonográfiai ismertetőjeleinek egyike is.

A kereszténység Ábrahámában tiszteli a hívők ősatyját, mert ő is a hit révén lett megigazulttá, mint Pál apostol tanítása szerint a keresztények. Nem a Tóra törvényeinek megtartása által, hiszen az csak évszázadokkal később, Mózesrel kezdődött; nem is a körülmetélés által, mert Ábrahám már hitt, és Istenre hagyatkozott, mielőtt az a szövetség megkötöttet volna övéi és az Úr között.[7] A legkorábbi keresztény Ábrahám-képet alighanem a római Priscilla-katakombában találjuk, a 3. század közepéről. A szent ősatya éppen kedves fiának, Izsáknak feláldozására készül, és ezzel az egyszülött Fiát értünk áldozatul adó menyeei Atya előképe lesz. Más festői modorban, de ugyanezzel a jelenettel találkozunk Rómában a Via Latinán 1956-ban felfedezett katakombában. Ez a falkép a 350. év tájáról való. A Santa Maria Maggiore-bazilika 36 üdvösségtörténeti mozaikképe között a sorozatot megnyitó három kép is Ábrahám-ábrázolás az 5. század első feléből.[8] A régi keresztény írók szerint Ádámmal, majd Noéval, azután Ábrahám-mal, majd Mózesrel megannyi szövetség időszaka kezdődött az emberi üdvösség történetében a Jézus vérével megpecsételt legújabb és örök szövetségig.

Az iszlám, amely eredetileg az arabok nemzeti vallása, Ábrahámában tiszteli az arabság pátriárka-ősenek, Izmaelnek atyját. Mohamed tanítása szerint ők ketten, Ábrahám és Izmael építették a Kábat őrző nemzeti szentélyt a későbbi Mekka város helyén, és Ábrahám révén kapcsolódtak be Izmael leszármazottai, és az iszlám minden férfi híve a körülmetélés szövetségébe.

Az állatok, emberek és szellemi lények ábrázolásának tilalmai a zsidó vallásban és az iszlámban korántsem annyira általánosak és szigorúak, hogy például könyv-





1. Az Úr kimenti Ábrahámot a tüzes kemencéből. Miniatúra a Mátyás-graduáléból, 1480–1490.  
Országos Széchényi Könyvtár, Cod. Lat. 424, fol. 165r

festészet ki ne alakulhatott volna náluk, kiváltképp a síuta Perzsiában. Sokkal gazdagabb azonban a keresztény ikonográfia. A keresztény művészet mintegy ötven Ábrahám-jelenetet ismer, Izsák feláldozása csak egy közülük. Egy másik igen nevezetes jelenet „Ábrahám és a három angyal”, vagyis az úgynevezett Ószövetségi Szentháromság Ábrahám látomása szerint: három angyalszárnyú alak, amint a vendéglátás asztalánál ülnek a mamrei tölgyfa alatt. Ezt alighanem mindnyájan ismerjük a szent életű középkori orosz szerzetes ikonfestő, Andrej Rubljov nagyszerű táblaképéről. Hogy csak még egyet említsek, további ábrázolás Ábrahám találkozása Melkizedekkel. Ez hálááldozatot mutat be, miután Ábrahám legyőzte a mezopotámiai királyokat, akik kifosztották az akkor még virágzó Szodoma városát, és készültek fogságba hurcolni Lótót. Sajátságos, hogy a jelenet ókeresztény 5. századi ábrázolásán, a római Santa Maria Maggiore-bazilika mozaikján Ábrahám lóháton jelenik

meg, mint valami hadvezér, legionáriusok módjára felfegyverzett rabszolgáinak élén. Mindezek az ábrázolások bibliai jeleneteket idéznek, ám a képkészletet jelentősen gyarapítják a bibliai jeleneteket kiszínező, vagy éppen továbbszövő és kiegészítő apokrif írásművek. Az Újszövetség árnyékában megbúvó iratok, mint a Szűz Mária születéséről és neveltetéséről, valamint Jézus gyermekkoráról szóló úgynevezett Jakab-ősevangélium (Protoevangelium Jacobi), vagy a Mária halálának körülményeit elbeszélő nem is egy ránk maradt apokrif irat bőséges ábrázolni valóval szolgált Máriáról a keresztény templom-, táblakép- és könyvfestőknek.[9] A korai keresztények ismerték továbbá a zsidó apokrif irodalom jó részét is: részint a héberül vagy arámul már nem olvasó hellénista zsidóság számára készült fordításokból, részint latin fordítások és tartalmi kivonatok közvetítésével. A Mátyás-graduále említett iniciáléja is egy apokrif eredetű Ábrahám-jelenetet mutat be.



Az apokrifek számos meglepő részletet vélnek tudni Ábrahám ősatyáról. Így például az úgynevezett Jubileumok könyve, amely a Kr. előtti 2. évszázadból való. Anyagát a világ teremtésétől kezdve évhetekre és jubileumokra, vagyis hétéves és ötvenéves szakaszokra osztva tárgyalja. Héber eredetijéből legutóbb a qumráni barlangokból tíz töredékes példánya is előkerült.[10] A könyv szerint Ábrahám tizennégy éves volt, amikor felismerte a bálványozás haszontalanságát, és a teremtő Istenhez fohászkodott. Isten parancsára egy angyal megnyitotta Ábrahám száját és fülét, hogy érteni és beszélni tudjon héberül, a szent nyelven, amelyen a Teremtő beszélt Ádámmal és Évával, de amely feledésbe ment a bábéli nyelvezavar következtében. Ábrahám vitába szállt bálványimádó rokonságával, de csak atyját, Teráhot tudta meggyőzni. Majd titkon rágyújtotta templomukat a bálványokra, és atyjával együtt kimenekült Ur városából Hárán földjére. A menekülés okáról további részleteket tudnak a targumok (a héber Bibliának arámi nyelvű szabad fordításai), további a midrások és az „Ábrahám apokalipszise” címen ismert, a Kr. utáni első századból való irat.[11] Ezek szerint a tűzimádó Nimród király a tűztiszteletet is elvető Ábrahámot tűzbe vetette, ahonnan azonban sértetlenül kiszabadította Isten (8–11. fejezet). A legenda alapja voltaképp egy félreértés. A kháldeai Ur város neve, illetőleg az ugyanígy hangzó, s az alef-váv-rés három mássalhangzóval leírt héber szó a Biblia költői vagy prófétái szövegeiben tüzet jelent.[12] Így tehát valakit Urból kimenteni a régiek számára ugyanaz volt, mint tűzből, sőt tüzes kemencéből szabadítani. Ez az értelmezés belekerült a latin Vulgata bibliafordításba is, nevezetesen Nehémiás könyvébe: „Te vagy Urunk Isten, aki Ábrahámot kiválasztottad, kivezetted a kháldeusok tüzeiből (eduxisti eum de igne Chaldaeorum), és az Ábrahám nevet adtad neki”.[13] A keresztény ókorban jól ismerték ezt a legendát az egyházatyák, a középkor derekán pedig szól róla Petrus Comestor *Scholastica Historia* című igen elterjedt tankönyvének 41. fejezetében. Nem meglepő tehát, hogy ez a költött eset megjelent a keresztény festészetben is, és a kódexminiátorok tudtak róla.

A tüzes kemencéből sértetlenül szabaduló Ábrahám zsidó legendája azonban nemcsak Nyugatra, hanem Kelet felé is terjedt. Épp arra a vidékre, ahol megtörtént, ha megtörtént. A Koránban találkozunk vele. Mohamed (Muhammad), az arabság prófétája valószínűleg keresztény szájból hallott róla először, a tőle nagyra becsült szerzetesektől, akik vendégszerető telepeit kereskedő útjain nemegyszer felkereste az arab sivatag peremvidékének kis keresztény államaiban. De hallhatott róla közvetlenül a zsidóktól is, akiknek medinai törzseihez kezdetben barátságos viszony fűzte, vagy lehet, hogy éppen a próféta családja körében mesélte el Mohamed első feleségének nagybátyja, Varaka-ibn-Naufal, ez a nyugtalan istenkereső, aki előzőleg már volt zsidó és keresztény hitű is, amikor Mohamedet prófétái hivatástudatában megerősítette.

A Korán 21. szúrájának 51–70. versében olvassuk nemcsak Ábrahám szabadulását, hanem azt a párbeszéd-

det is, amely a jelenetben elhangzik a király népe és Ábrahám között. Most tehát szólaljon meg a Mátyás-graduále képe a Korán igéivel! A Korán magát Istent beszélgeti, aki fölséges többes számban, a Mi névmással nevezi meg önmagát. Az Ők a sokistenhívő pogányok, az egyes számú Ő pedig Ábrahám. Eszerint Isten viszi a szót, ő beszél el az eseményeket.[14]

„És már korábban megadtuk az útmutatást Ábrahám-nak, mert ismertük őt. [Emlékezz arra], amikor azt mondta az atyjának és a népének: »Mik ezek a faragott képek, amelyeknek tisztelettel adóztok?« Ők azt mondták: »Már atyáinknál is úgy találtuk, hogy nekik szolgáltak.« [Ábrahám] azt mondta: »Bizony nyilvánvaló tévelygésben vagytok, atyáitokkal együtt!« »Vajon az igazságot hoztad el nekünk « – mondták azok – »avagy azokhoz tartozol, akik tréfálkoznak?« »Nem!« – mondta. »A ti Uratok az egek és a föld Ura, aki megteremtette azokat. És én azokhoz tartozom, akik ezt tanúsítják nektek. És – Allahra! – bizony fortélyllyal rászedem a bálványaitokat, ha hátat fordítotok.« És darabokra zúzta azokat, kivéve a fő[bálványt]. Talán visszatérnek hozzá. Ők azt mondták: »Ki cselekedte ezt a mi isteneikkel? Bizony vétkes ő a vétkesek között!« [Némelyek] azt mondták: »Hallottuk, hogy egy ifjú – a neve Ábrahám – [elutasítón] emlékezett meg róluk.« »Hozzátok hát ide őt a nép szeme elé« – mondták [a többiek] –, »talán tanúbizonyságot tesz nek ellene.« Azt mondták [neki]: »Vajon te cselekedted ezt az istennel, Ábrahám?« »Nem!« – mondta ő. A fő[bálvány] cselekedte ezt, kérdezzétek őket – ha tudnak beszélni!« És ismét magukhoz tértek, és azt mondták: »Ti magatok vagytok a vétkesek!« Azután megint a fejük tetejére álltak [és azt mondták neki: »Hiszen te tudod, hogy ezek nem beszélnek.« Ő azt mondta: »Allah helyett olyasmit szolgáltok, ami nem használ és nem is árt nektek semmiben? Pfuj rátok, és arra, amit Allah helyett szolgáltok! Hát nem éltek az eszetekkel?« »Égessétek meg őt« – mondták –, és [így] segítsétek az isteneiteket – ha tenni akartok valamit!« »Tűz« – mondtuk mi – »légy hús és békés Ábrahámmal!« És csalárdságot akartak ellene elkövetni. Ám mi úgy rendeltük, hogy ők lettek leginkább a kárvallottak.” (Simon Róbert fordítása)

Így mondja el a Korán. – A mélypszichológus, Szondi Lipót (1893–1986) egy zsidó legendagyűjteményből ismerte Ábrahám tűzből szabadulásának legendáját. Említi is Káin, a törvényszegő. Mózes, a törvényhozó című munkájában: „Isten megmentette ősapjukat, Ábrahámot Kháldea olvasztókemencéjéből”.[15] A keresztény Európában a középkor alkonyán igen elterjedt egy 14. századi mű, a *Speculum humanae salvationis* (Az emberi üdvösség tükré). E képeskönyv egyes változataiban úgy szerepel ez a csoda, mint előképe Krisztus alászállásának a pokol tornácára, hogy kimentse onnét, és mennybe vigye az őszövétségi jámborok lelkét. A Mátyás-graduále festője talán innét vette a kép ötletét és mintáját.

Medvigy Mihály

#### JEGYZETEK

1 Bartoniek, E.: Codices Latini Medii Aevi (Codices manuscripti Latini, Vol. 1.) Budapestini 1940, No. 424; Csapodi, Cs.: The Corvinian Library. History and Stock. Budapest 1973, No. 830; Kódexek a középkori Magyarországon. Kiállítási katalógus. Budapest 1985, 125. sz.

2 Radó, P.: Libri liturgici manuscripti bibliothecarum Hungariae et limitropharum regionum. Budapest 1973, No. 167.

3 Soltész Zoltán: A Mátyás-graduále. Budapest 1980. A szoban forgó kép reprodukciója és a hozzátartozó elemzés a 132–133. lapon található.



4 Réau, L.: *Iconographie de l'art chrétien*. II/1. Paris 1956, 125–138; *Lexikon der christlichen Ikonographie*. Hrsg. v. Kirschbaum, E. I. Bonn–Freiburg–stb. 1968, 20–35.

5 *Josephus* Ant I, 7–8

6 Ter 15, 5–6

7 Ter 17, 1–14; Róm 4, 9–12

8 Cecchelli, C.: I mosaici della Basilica S. Maria Maggiore. Torino 1956, Tav. 14–16; Wilpert, J.: *Die Malereien der Katakomben Roms*. Freiburg i. B. 1903, Tf. 78/2.

9 L. Apokrifek. Szerk. Vanyó L. (Ókeresztény írók 2.) Budapest 1980; *Csodás evangéliumok*. Vál. Adamik T. (Apokrif iratok [2.]) Budapest 1996.

10 Vermes G.: A qumráni közösség és a holt-tengeri tekercsek története. Ford. Hajnal P. Budapest 1998, 95–96; A qumráni szövegek magyarul. Bev. és ford. Fröhlich I. Piliscsaba 1998, 267–284.

11 Magyarul: Graves, R.–Patay, R.: Héber mítoszok. A Genézis könyve. Ford. Terényi I. Budapest 1969, 125–127; A drágakő. Példázatok, elbeszélések az ősi zsidó hagyományok alapján. Budapest 1993, 15–17.

12 Ez 5, 2; Iz 44, 16; 47, 14; 50, 11

13 Neh 9, 7

14 Korán. Ford. Simon R. (Prométheusz könyvek 17.) Budapest 1987, 232.

15 Szondi L.: Káin, a törvénszegő. Mózes, a törvényhozó. Ford. Mérei Vera. Budapest 1987.

## A MINIATURE IN THE CORVINUS GRADUAL AND THE ABRAHAM ICONOGRAPHY

The Corvinus Gradual preserved in the National Széchényi Library is one of the most luxuriously illuminated codices surviving from Matthias Corvinus's library. It contains forty-seven large miniatures, several of them being iconographic rarities. The author identifies the theme of one of these, precisely the one on fol. 165r. In the foreground of the illuminated initial L(etetur cor), a grey-bearded person emerges from a flaming furnace intact with a turban on his head, while to the right a crowned king turns towards him with a suggestive gesture. The picture shows the scene when pagan King Nimrod

had Abraham cast in a burning oven. The text interpreting the picture is not in the Bible but in apocryphal writings which include several particular details about Abraham's life. There is a story in the Midrash that the fire-worshipping king Nimrod had Abraham, who also denounced fire worship, cast into fire from where the Lord rescued him unhurt. The Koran has also preserved the apocryphal story and it can be discerned in traces in the Vulgata (Neh 9,7). The miraculous story was well known in late medieval Europe, and the miniature in the Corvinus Gradual must have its roots in this latter-day tradition.



## NAGYRÉVY ANDRÁS ÉS A PESTI BELVÁROSI PLÉBÁNIATEMPLOM RENEZÁNSZ TABERNÁKULUMAI

A belvárosi plébániatemplom reneszánsz tabernákulumainak kutatástörténete a múlt század romantikus művészettörténet-írásával kezdődik. Myskovszky Viktor (1865) [1] és Némethy Lajos (1887, 1890) [2] a szélesebb közönség és a szakma figyelme felkeltésének szándékával írják a faragványokról szóló első sorokat. A művészettörténeti kutatás azonban csak fél évszázaddal ezután mond róluk véleményt. Divald Kornél, [3] Horváth Henrik [4] és Balogh Jolán [5] elsősorban a tabernákulumokat készítő mester azonosítására törekednek, akit az épp virágkorát élő stíluskritikai módszer segítségével próbálnak fellelni. Előbb a hazai, töredékes reneszánsz emlékanyagban, majd Itáliában keresik a szentségházak motívumainak, a figurális részek faragási stílusának párhuzamait, előképeit. A Magyarországon is foglalkoztatott itáliai származású szobrászok legjobbjától, Giovanni Dalmatától a csak számadásokból ismert, Pesten működő névtelen olasz mesterig jutnak el. [6] Sokáig fel sem merül a szentségházak különböző részeinek eltérő stílusa láttán, hogy esetleg nem is egyetlen mester alkotásai, hanem egy műhely keretében készülhettek.

A két tabernákulum kutatásának történetét az emlékek felületes vizsgálódásából adódó elírások és félreértelmezések sora jellemzi, az egyes írások elszigetelődtek egymástól. A tabernákulumok szigorú értelemben vett *szakirodalmát* – két kivételtől eltekintve – csak összefoglaló, a magyar reneszánszról írott vagy a teljes magyar művészet történetét átfogó művekben szereplő pár sor képezi. [7] A szentségházak kiemelésére leginkább a Jagelló-kor emlékanyagának töredékességével ellentétes „épségük” miatt került sor. A belvárosi templom „temérdek viszontagsága ellenére” [8] sem merült fel, hogy épségük okát firtassák. A jelen írás két olyan problémával foglalkozik, melyeket eddig mellőztek, új források alapján új szemszögből mutatja be a faragványokat és az egyik tabernákulum megrendelőjét, a templom korabeli plébánosát.

ARMA • REVERENDI • DOMINI • ANDREE • EPI • THERMOPYLENSIS • – olvasható a felirat a belvárosi plébániatemplom északi oldalkápolnájában álló tabernákulum talapzatán. A püspök, Nagyrévy András személyével, az egyházi életben betöltött szerepével Némethy Lajos könyvének megjelenése, 1890 óta nem foglalkoztak. A Némethy írásait jellemző gazdag és pontos forráskutatás lehet a magyarázata annak, hogy senki sem gondolt arra, hogy a levéltárakban kutasson további rejtőzködő források után. Azt, hogy több mint száz év elteltével most újabb ismereteket kaphatunk a főpap, a mecénás személyéről, néhány most fellelt forrás teszi lehetővé.

A valószínűleg nemesi családból származó [9] férfiú születésének és halálának dátuma ismeretlen. Címere,

amely a tabernákulumon látható, eredeti heraldikai kompozíció, [10] a címeradományozásról azonban írott forrás nem maradt fenn. Apja, Nagyrévy Gál pesti polgár 1453-ban szerepel Pest város lakosai között, [11] illetve egy csornai asszony végrendeletének egyik tanújaként, melyet fia hitelesít 1482-ben. [12]

Nagyrévy András 1480-tól 1506-ig volt a belvárosi Szűz Mária plébániatemplom plébánosa, [13] amely időszak alatt címzetes thermopylai püspökké, Ippolito d'Este esztergomi érsek vikáriusává nevezték ki. Plébánoskodásának huszonhat éves időszakából Némethy Lajos és Rupp Jakab kutatásai a személyével kapcsolatban négy forrást mutattak be (1486, 1488, 1494–1497. és 1496. április). [14] Ezeket a forrásokat még hét oklevéllel egészíthetjük ki, amelyek közül négy már publikálásra került különböző forrásgyűjteményekben, de Nagyrévy személyével eddig nem hozták összefüggésbe őket, míg a többi három, e sorok írója által felfedezett oklevél itt kerül először bemutatásra. Az oklevelek időrendben a következők:

1. 1482. augusztus 31-én Nagyrévy András plébános egy csornai özvegyasszony végrendeletét hitelesíti. [15]

2. 1486-ban visszaszerzi a plébánia budai házát, amit azután elcserél Báthory Istvánnak a „Búzavásár”-on fekvő, a pesti plébániával szomszédos házára. [16]

3. 1488. november 26-án a török „császár” leányának, Katalinnak [17] végrendeleti bizonyáglevelét állítja ki. [18]

4. 1494–1497. [19] Oltárokat szentel fel Olasziban (Szepes vármegye).

5. 1495. október 2-án VI. Sándor pápa Nagyrévyt rendeli ki bírálul Mihály, széplaki bencés apát és társai panaszának kivizsgálására. [20]

6. 1496. április 2-án kelt oklevele Gayr Gáspár Budán történt pappá szenteléséről tudósít. [21]

7. 1496. december 17-én a nezsideri származású Rauscher Farkast diakónussá szenteli fel az esztergomi székesegyház Szűz Mária-kápolnájában. [22]

8. 1499-ben Ráskay Balázs budai tárnokmester a pesti tanács intézkedéseinek összeírásában hivatkozik Nagyrévy 1497. június 12-én kelt oklevelére. [23]

9. 1501. március 19. Péter, reggiói érsek és pápai követ, elfoglaltságaira hivatkozva a magyarországi bencés monostorok generalis visitorává Máté pannonhalmi és István zalavári apátok mellett András püspököt nevezi ki. [24]

10. 1501. április 17-én kelt oklevelében II. Ulászló ismételtén a bencés apátok értesére adja, hogy a Szent Benedek-rend újjáélesztése a legkomolyabb elhatározásai közé tartozik, ezért a reform előmozdítása érdekében András püspököt Máté apát kíséretével küldi, hangsúlyozva, hogy a püspök jelentése alapján az engedelmeskedni vonakodókat a király meg fogja büntetni. [25]





1. Nagyrévy András tabernákuluma, 1507 előtt.  
Budapest, Belvárosi főplébániatemplom



2. Pest város tabernákuluma, 1507.  
Budapest, Belvárosi főplébániatemplom

11. 1507. augusztus 21. Bakócz Tamás bepereli az esztergomi káptalant. Az ügy kivizsgálására kiküldött pápai követeket Nagyrévy kíséri Esztergomba.[26]

A Nagyrévy által kibocsátott okleveleket hitelesítő pecsétek közül mindössze kettő maradt meg. Az 1482-es oklevélen a plébánia pecsétje, míg az 1496-os decemberi oklevélen Nagyrévy András püspöki függőpecsétje szerepel, melyen ugyanaz a címer látható, mint ami a tabernákulumon.[27] A hártýára írott oklevélen függ, bíborszínű selyemfonálon a szürkéssárga fészku, vörös viaszba nyomott ovális alakú gyűrűspecst. A címerpajzs két oldalán *A(ndreas) E(piscopus) – TER(mopylensis)* [28] felirat olvasható.[29]

Nagyrévy thermopylai püspökké történt kinevezésének pontos dátuma nem ismert. Az 1480-as évekből származó okleveleken plébánosként szerepel, míg az 1495-ös és az ezt követő okleveleken már címzetes thermopylai püspök. Esztergomi vikáriusi kinevezése azonban csak a két 1496-os, valamint az 1497-es oklevél 1499-es átiratában szerepel. Elképzelhető, hogy a pápai oklevélen vikáriusi rangját azért nem tüntették fel, mert

az eljárás szempontjából a püspöki jelenlétre esett a hangsúly. Feltételezhető, hogy püspökké szentelésére a vikáriusi kinevezés keretében került sor, tekintve, hogy püspöki helyettes csak püspöki rangú egyházi személy lehetett.

A Kovachich formulariumában idézett 1490-es oklevélből kiragadott sorok Nagrévyt még mindig plébánosként említik.[30] Püspöki kinevezése ennél fogva 1490 és 1495 közé tehető. Azt, hogy Nagrévy miképpen került olyan szoros kapcsolatba Ippolito d'Estével és környezetével, hogy éppen őt választották a számos olasz származású vikárius mellé Ippolito magyar segéd-püspökévé, egyelőre nem tudjuk. Nem hagyhatjuk azonban figyelmen kívül, hogy az 1490 május-júliusában tartott királyválasztó országgyűlés színhelye részben a pesti „Isteni Szűz egyháza” volt.[31] Nagrévynek ekkor – ha nem korábban – mint házigazdának alkalmja nyílhatott arra, hogy megismerkedjék az ország vezető embereivel, köztük Bakócz Tamással, aki akkor még győri püspök volt, s aki szintén részt vett a kihallgatásokon.

1506-ban a belvárosi Szűz Mária plébániatemplom élére Hernády Jakabffy János került, plébánosi kinevezé-



sét maga II. Gyula pápa erősítette meg ugyanebben az évben.[32] Némethy ebből azt a következtetést vonta le, hogy Nagyrévy feltehetőleg 1506-ban meghalt, s ezért került sor új plébános kinevezésére. Feltevését azonban az 1507-es oklevél nyomán elvethetjük. E Nagyrévy által kibocsátott oklevél ugyanis bizonyítja, hogy Nagyrévy 1507-ben – a Pest városa által emeltetett tabernákulum felállításának évében – még élt.

Miért vált meg Nagyrévy plébánosi tisztségétől? Nem tudjuk. Nem tudjuk azt sem, hogy amikor Ippolito d'Este 1497-en elhagyta Esztergomot és az egri püspökség élére került, hogyan változott Nagyrévy addigi esztergomi státusza. Az 1507-es oklevél azonban érdekes információt tár elénk: Nagyrévy ezen már *váci* vikáriusként szerepel.[33] Azt feltételezzük tehát, hogy Ippolito Esztergomból való távozásakor, 1497 végén–1498 elején, Nagyrévy státusza is megszűnt, mivel a püspök leváltása, áthelyezése vagy halála vikáriusainak elmozdítását eredményezi. Vikáriusi tisztségét továbbra csak az tarthatta meg, akit az új püspök újból megerősített tisztségében, de a vikárius követhette püspökét is új egyházmegyéjébe, ahogyan azt Ippolito olasz vikáriusai tették.



3. Részlet Nagyrévy András tabernákulumából



4. Részlet Pest város tabernákulumából

Biztosan tudjuk, hogy Nagyrévy nem ez utóbbit tette, hiszen neve nem szerepel Ippolito egri vikáriusai között, másrészt, mivel már 1480-tól pesti plébános is volt, nem vállalhatott feladatot egyszerre két egyházmegyében. Ez adhat választ arra a kérdésre is, hogy Esztergomból miképp kerülhetett épp Vádra: bár Pest plébániája kiváltságos helyzetű volt, és jogilag az esztergomi érseknek volt alárendelve, földrajzi helyzeténél fogva a váci egyházmegyéhez tartozott, amire több pápai bulla is utal. A pesti plébánia plébánosának kinevezési joga ennél fogva a mindenkori váci püspök kiváltsága volt.[34] Nagyrévy Vádra kerülése feltételezhetően tehát Ippolito Egerbe költözésének idejére eshetett. Az említett 1501-es oklevelek e tekintetben sajnos nem szolgálnak segítséggel, mert ezeken csupán András thermopylaei püspök szerepel, székhelyének megnevezése nélkül.

Végül meg kell említenünk, hogy az 1520-as években a belvárosi templom plébánosa ismét a Nagyrévyek közül került ki:[35] Nagyrévy Pál címzetes





5. Nagyrévy András tabernákulumának lábazata

gallipoli püspök,[36] aki valószínűleg András unokaöccse volt.[37]

Az egymáshoz anyagában, arányaiban és díszítményrendszerében igen hasonló két reneszánsz fali tabernákulum a belvárosi plébániatemplom főhajójának kelet felé eső két utolsó kápolnájában (az északi és déli oldalon) áll. Mai helyüket Lechner Jenő, a MOB által megbízott építész javaslata alapján, a templom 1930-as évekbeli restaurálása alkalmával kapták.[38] Lechner három elgondolásában a közös vonás a szentségházak szimmetrikus elhelyezésének megőrzése volt; a századok során összefonódott sorsuk, de valójában sohasem tisztázott összetartozásuk megerősítéseképpen. A restaurálást megelőzően egymással szemben, a szentély északi és déli falába falazva álltak: az evangéliumi oldalon a Nagyrévy András, az episztolai oldalon a Pest városa által állíttatott szentségház. A tabernákulumokat a szentélyben feltárt Zsigmond-kori gótikus üléskék és freskótöredékek helyreállítása miatt helyezték át 1939–1940-ben.[39] Eredeti formájukat csak 1889-ben nyerték vissza, amikor timpanonjaikat a Jézus Szent Szíve kápolna falából kibontva visszahelyezték a szentségházakra.[40] Mivel a fali szentségházak szokásos elhelyezése a liturgiai előírásoknak megfelelően a szentélyben, az oltár közelében volt, senki sem kételkedett abban, hogy szentélybeli helyük és elrendezésük nem az állíttatók elképzelését tükrözte. Sorsukkal, viszontagságaikkal ebből a szempontból máig nem foglalkoztak.

Megpróbáljuk nyomon követni – amennyire a források engedik – a tabernákulumok történetét felállítástól napjainkig, azzal a szándékkal, hogy tisztázzuk az elhelyezésükre vonatkozó általánosan elfogadottá vált nézet mellett és ellen szóló érveket, s hogy felhívjuk a figyelmet ennek a szakirodalomban egyáltalán nem tükröződő problémának komplex voltára.

A tabernákulumok elhelyezésére vonatkozó legkorábbi írott forrás a templom 1756-os *canonica visitatio*-ja. A jegyzőkönyv szerint a szentségházak a szentélyben álltak: az episztolai oldalon Pest városáé, az evangéliumi

oldalon pedig a püspöki tabernákulum.[41] Helyük pontosabb behatárolása a *canonica visitatio* alapján nem lehetséges. Sem állapotukról, sem timpanonjaik meglétéről avagy hiányáról nem szól. Az 1783-as, 1796-os és az 1822-es *canonica visitatio*ók tekintetében a helyzet hasonló. Pest város tabernákulumának 1507-es évszámából a jegyzőkönyv készítői a templom felszentelésére következtettek. 1831-ben és 1839-ben Patachich József,[42] 1852-ben Palugyay Imre,[43] 1865-ben az oromzatok helyét elsőként ismertető Myskovszky Viktor,[44] 1887-ben Némethy Lajos tanúsítják,[45] hogy a szentségházak a szentélyben álltak – az 1889-es állapottal megegyezően. A templom belsejéről, s így a tabernákulumok helyzetéről tudósító általunk ismert legkorábbi képi ábrázolás 1860-ból származik. A templomban felravatalozott Széchenyi Istvánt és temetését megörökítő rajzon kivehető a szentély északi oldalán álló, timpanon nélküli tabernákulum.[46]

A templom 1756 előtti történetéről keveset tudunk. A 16. század elején, feltehetőleg a szentségházak felállítását megelőzően magán a templomon is építkeztek. Ezt nemcsak századunk feltárásai során a plébániatemplomból előkerült reneszánsz töredékek támasztják alá, hanem Nagy János pesti polgár 1496-ban kelt végrendelete is valószínűvé teszi, amelyben a plébániatemplom építkezéseire 5 ft-ot hagyott.[47] Ezután 1647-ben hallunk ismét a plébániatemplomról, ekkor Nagykőrös városa mint pesti háztulajdonos adományozott pénzt a templom építkezéseire.[48] A török uralom idején a külföldi utazók beszámolóí (1664-ben Giovanni Benaglia,[49] 1668-ban Edward Brown [50]) a plébániát Pest egyetlen keresztény templomaként említik. Ennek ellentmond azonban a szentély délkeleti falában kialakított mihrab, mely – feltételezhetően ideiglenes – török használatról tanúskodik.[51] 1686-ban, a város felszabadulásának évében a Benaglia és Brown beszámolóiban leírt helyzethez hasonlóan a templom még mindig a ferencesek tulajdonában volt, amint két szerzetes nyilatkozatából kiderül.[52] A város visszafoglalása után egymást váltották a plébánosok, mígnem a plébánia 1702-ben a jezsui-





6. Pest város tabernákulumának lábazata

ták tulajdonába került. Ekkor csak gótikus körüljárós szentélye volt használható állapotban, a templom többi része romokban hevert.[53] Széchényi György esztergomi érsek adományának jóvoltából gyorsan haladt a szentély helyrehozatala, amit 1704-re le is választottak a főhajótól. Naplójuknak azonban – amelyből mindezt Némethynek köszönhetően ma tudjuk – a múlt század óta nyoma veszett.[54] 1731-ben a városi tanács rendelkezésének értelmében minden végrendelkező köteles volt a város plébániatemplomára bizonyos összeget hagyni, ennek segítségével épült fel 1739-re a kéttornyos barokk templom.[55]

A török háborúk alatt többször leégett és nagyrészt összedőlt templom épületének és berendezésének helyreállítására először a jezsuiták alatt kerülhetett sor. Források hiányában 18. századi sorsukról maguk a faragványok beszélhetnek. Az évszázadok során a szentségházakról eltávolították oromzataikat, illetve számos helyen, néhol az eredetitől szabad szemmel alig megkülönböztethető, másutt kevésbé minőségi pótlásokkal korrigálták a háborúk és a törökök okozta pusztításokat. A timpanonok leszedésére a szentély ablakainak barokk stílusú átalakítása miatt kerülhetett sor, hiszen a tabernákulumok pontosan az ablakok alatt, azok tengelyében álltak, ezért a munkálatok során útnak lehettek.[56] A barokk építkezések két fázisban zajlottak: 1702 és 1710 között a jezsuiták dolgoztak a leválasztott szentélyen; 1729-cel kezdődően a templom teljes egészére kiterjedő munkálatok folytak a város által megbízott Paur János György építész vezetésével. Divald Kornél az előbbi, Lux Kálmán az utóbbi építkezésekhez köti a szentélyablakok átalakítását.[57]

A szentségházak figuráinak fejei mind elpusztultak, amelyek túléltek az ostromokat, azt a törökök verték le. Pótlásukra az említett 18. századi helyreállítások egyikének alkalmával kerülhetett sor. Minden bizonnyal a jezsuiták egészítették ki őket, mert – mint az kiderül naplójukból – a szentély külső és belső helyreállítása

után, új berendezést is csináltattak.[58] Ha ugyanis a sérült vagy hiányos részeket a 18. század harmincas éveinek építkezései alatt pótolták volna, akkor a leemelt timpanonokat kijavításuk után minden bizonnyal visszatették volna régi helyükre, s nem falazták volna be őket máshová.

A harmincas évek barokk építkezéseinek részleteit sajnos egyáltalán nem ismerjük, noha két szempontból is érdekeseek lehetnének. A múlt század közepén a templom északnyugati tornyának falából hat reneszánsz faragvány került elő (ma a Magyar Nemzeti Galériában[59]), melyeket a szentségházakkal rokonítható díszítményrendszerük és faragási stílusuk miatt szintén a belvárosi plébániatemplom hajdani reneszánsz dekorációjaként tartunk számon. Mivel az északi tornyot 1739-ben kezdték újjáépíteni,[60] a faragványok befalazására legkorábban ekkor kerülhetett sor. Hogy a harmincas évek barokk építkezései előtt hol voltak, hogy vajon addig eredeti funkciójukat töltötték-e be, vagy már korábban pusztulásra ítéltettek, nem tudjuk.[61] Másfelől, a plébániatemplom legkorábbi fennmaradt *canonica visitatio*ja is ezeknek a barokk építkezéseknek az idejéből származik, 1732-ből, melyben sem a reneszánsz tabernákulumokról, sem a töredékekről nem találunk említést. Vajon miért?

Pest város tabernákulumának címeres mezője jól láthatóan alig őríz valamit eredeti anyagából. A címer és környékének újabb kori kiegészítései szabad szemmel is jól megkülönböztethetőek. A talapzat gyümölcsfüzérés keretelő mezői ellenben meglehetősen jó állapotban vannak, amire az apró darabokra törött középső mező láttán egyáltalán nem számíthatunk. Ezek az igen minőségi részeket valószínűleg teljes egészükben barokk kiegészítések. Stílusosan a Nagyrévy-tabernákulum talapzatának jobb oldali alsó gyümölcsfüzérére is ezt igazolja, mely sodrott felfüggesztő zsinórjával és csokorba kötött leveleivel inkább a pesti tabernákulum gyümölcsfüzéréhez, mint szomszédaihoz hasonlít, ez pedig utólagos



betét.[62] A tabernákulum talapzatának szinte teljes mértékű megsemmisülése esetén az egész szentségháznak össze kellett dőlnie, de legalábbis meg kellett roppannia. A vörösmárvány középrész több, sötétebb színű kiegészítése is alátámasztja ezt a feltételezést; jól látható például, hogy az angyalok kagylós fülkéit, a középrész teljes hosszában, vízszintesen 5–10 cm-es vastagságú törésvonal szeli át. A talapzat pótlásához az egész szentségházat szét kellett szedni. Vajon biztosan állíthatjuk, hogy a tabernákulumot helyreállítása után ismét a régi helyén állították föl? Nem lehetséges-e, hogy korábban nem a templom egyetlen, a háborúkat átvészelő részében, a szentélyben, hanem a templom más, az ostromok alatt földig rombolt részében állt? Ellenkező esetben mi lehet a magyarázata annak, hogy a háborúk alatt a szentélyben álló pesti szentségház teljesen szétroncsolódott, a tőle pár méterre álló másik szentségház viszont nem?

A tabernákulumok elhelyezésének kérdésével kapcsolatban eddig egyáltalán nem kapott figyelmet az a jogilag a plébániatemplomhoz tartozó, napjainkra elpusztult kis kápolna, mely a templomot körülvevő temetőben állt. A templomtól különálló, a temető falához épített, Szent Mihálynak szentelt kápolna plébániához viszonyított helyzetéről nincsenek ismereteink.[63] Valószínűleg nagyobb méretű kápolnáról lehet szó, tekintetbe véve, hogy külön papi személyzete, rektora, oltára és konfraternitása is volt.[64] 16. századi polgári végrendeletekben nemcsak a plébániára, de ennek a kápolnának az építkezésére is adományoztak pénzt.[65] 1481-ben a kápolnát Kálmán Pál egykori pesti bíró fiának adományozták, akinek ígéretet kellett tennie arra, hogy részt vesz minden, a plébániatemplomban tartott körmeneten, és ha tudja, új építkezésekkel bővíti a kápolnát.[66] Pest város tabernákuluma mint a város lakosságának kollektív adománya, minden bizonnyal nem szerzetesi templomban, hanem a középkori Pest egyetlen plébániatemplomában kapott helyet. Azonban ez a templomhoz tartozó különálló kápolna is – mely valamilyen módon a város tanácsának, vagy vezetésének tulajdonát képezte, vagy a plébánia és a város közös felügyelete alatt állt –, alkalmas helynek kínálkozhatott a város adományának befogadására, amit az eucharisztia és a sírkápolna összefonódó szimbólumvilága is alátámaszthat.[67] Lehetséges volna, hogy Pest város tabernákulumát eredetileg ide szánták, netán itt is állították fel, és csak később, a kápolna pusztulása után került a megrongálódott tabernákulum a plébániatemplom szentélyébe?

A két oltáriszentségtartó egyazon szentélyben és egy időben való felállításának okát, közvetlen művészeti elő-

képeit, ihletőit nem ismerjük. A firenzei reneszánsz szobrászat hatását a pesti faragványokra csak általánosan elterjedt motívumok és távoli stíluspárhuzamok támasztják alá.[68] Van azonban Velencében egy olyan reneszánsz emlék, amelynek nemcsak díszítő motívumai adhattak ihletet: a 15. század nyolcvanas éveiben épült velencei Santa Maria dei Miracoli-templom. Hasonló díszítő motívumokat a templom diadalív-lizénáján és a pesti tabernákulumok pilaszterein találunk, egy kivétellel azonos elemekből építkeznek, a Nagyrévy-tabernákulumon még a keretet adó asztragalosz-sor is megtalálható.[69] A lizéna legalsó háromlábú akantuszleveles talapzata és a levelei közül kétoldalt kihajló két virág, illetve a Pest város tabernákulumának pilaszterét díszítő legalsó elemek elrendezése is igen közel állnak egymáshoz. Ugyanabban a templomban a szentély ülöpadjainak groteszkes lizénáit koronázó pilaszterfejezetek között igen közeli analógiájára bukkanunk a Nagyrévy-tabernákulum del-fines pilaszterfejezetének is.[70] Összességében természetesen csak a motívumkészlet hasonlóságáról beszélhetünk, hiszen jelentősek a részletbeli eltérések és a művek faragásának színvonala is teljesen más.

A Santa Maria dei Miracoli-templom érdekessége a diadalív két oldalán, a templom hosszanti tengelyéhez viszonyítva szimmetrikusan elhelyezett két azonos méretű, anyagú és kompozíciós megoldású fülkés tabernákulum.[71] E Lombardi-műhely által készített fali tabernákulum-együttesen kívül eddig sem a firenzei, sem a velencei templomok között nem ismerünk példát, egymással harmonizáló reneszánsz szentségházak állíttatására egy időben, ugyanabban a templomban.

A felvázolt problémák is mutatják, hogy a tabernákulumok eredeti elhelyezésének kérdésére korántsem adható egyértelmű válasz. A szentségházak jelentős eltérést mutató állapota inkább a szentélyben történt együttes felállításuk ellen szól, ám források hiányában ezt az álláspontot sem fogadhatjuk el feltétel nélkül. A Velencével való kapcsolat felderítése vagy a Szent Mihály-kápolna építkezéseiről, díszítéséről szóló források összegyűjtése talán közelebb vihetne a kérdés megoldásához. Ugyanakkor e sajátos, kevert stílusú alkotások a bizonyítékai annak, hogy nem lehet őket egyértelműen csak reneszánsz alkotásokként kezelni, nem lehet kiszakítani őket több évszázadot átfogó történetükből. Érdekes példái lehetnek annak, hogy hogyan viszonyultak elődeink a középkor emlékeihez, hogyan vélekedtek ők napjaink oly vitatott kérdéséről, a helyreállításról, a megőrzésről: a restaurálásról.

Pattantyús Manga

## JEGYZETEK

A jelen tanulmány 1998 júniusában az ELTE Művészettörténet Tanszékén megvédett szakdolgozat alapján készült. Ezúton is szeretném megköszönni Mikó Árpádnak, Prokopp Máriának és Tóth Sándornak a munkámhoz nyújtott segítségüket.

1 Myskovszky V.: A pesti belvárosi plébániatemplom. Vasárnapi Ujság XII. 1865, 592.

2 Némethy L.: A renaissance emlékei a pesti főtemplomban. Religio XLVI. 1887, 1. félév, 249; uő.: Renaissance emlékek a Budapest Belvárosi plébániatemplomban. Archaeologiai Értesítő X. 1890, 246–257; uő.: A pesti főtemplom története. Budapest 1890, 91–92.

3 Divald K.: Budapest művészete a török hódoltság előtt. Budapest. é. n. [1909], 155–157; és Divald K.: A renaissance Magyarország. In: Berzeviczy A.–Divald K.–Meller S.: A művészet története. A legrégibb időkől a XIX. század végéig. III., Új-kor, Első rész, Az olasz renaissance. A renaissance Magyarországon. Budapest 1912, 415.

4 Horváth H.: A középkori Pest-Budának helyszínen maradt emlékei. Magyar Művészet VIII. 1932, 368–371.

5 Balogh, J.: I monumenti del Rinascimento della Chiesa Parrocchiale di Pest. Rivista d'Arte XX. 1938, 60–77.

6 A tabernákulumokat Divald Kornél attribuíta Giovanni Dalmatának. A pesti olasz kőfaragót – „unus Italus in Pesth” –



Détshy Mihály fedezte fel Ippolito d'Este egri számadáskönyveiben, akit a tabernákulumokkal Balogh Jolán hozott összefüggésbe 1973-ban. L. *Divald* i. m. 1909, p. 157., *Détshy M.*: Munkások és mesterek az egri vár építkezésein 1493–1506. Az Egri Múzeum évkönyve II. Eger 1964, 160. és *Balogh J.*: A reneszánsz kor művészete. In: A magyarországi művészet története. Budapest 1973<sup>5</sup>, szerk. *Fülep L.*–*Dercsényi D.*–*Zádor A.*, 208; valamint: *Mikó Á.*: Rész és egész. A magyarországi reneszánsz kőfaragóműhelyek és kutatásuk. In: Koppány Tibor hetvenedik születésnapjára. Tanulmányok. Szerk. *Bardoly I.*–*László Cs.* Budapest 1998, 207–235.

7 A tabernákulumok irodalmát l. még: *Kabdebő Gy.*: A reneszánsz építés kezdete Magyarországon. Magyar Építőművészet VII. 1909, 10–12; *Divoky A.*: Magyarország művészete a lengyel renaissanceban. Archaeologiai Értesítő XXX. 1910, 1, 5; *Csányi K.*: Az olasz művészet hatása a magyar művészetre. Magyar Műnők és Építész Egylet Közlönye XLVII. 1913, 305–306; *Forbáth A.*: A pécsi székesegyház Szathmáry-oltára. Archaeologiai Értesítő XXXVIII. 1918–19, 49–52; *Péter A.*: A magyar művészet története. Budapest 1930, 197; *Balogh J.*: Buda és Pest a renaissance korában. Magyar Női Szemle I. 1935, július–augusztus, 162; *Budinis, C.*: Gli artisti italiani in Ungheria, Roma 1936, 70–73; *Pálinskás L.*: A belvárosi plébániatemplom. Budapest II. 1946, 398; *Gerő L.*: A pesti belvárosi plébániatemplom. Budapest 1956, 5–47; *Radosay D.*: Magyarországi reneszánsz művészet. Budapest 1959, 21–22; *Schlegel, U.*: Observations on Massaccio's Trinity fresco in Santa Maria Novella. The Art Bulletin 1963, 31–32; *Balogh J.*: A későrenaissance kőfaragó műhelyek. Az előzmények. Ars Hungarica II. 1974, 16, 56; *Białostocki, J.*: The Art of the Renaissance in Eastern Europe, Hungary, Bohemia, Poland. Oxford 1976, 9., 14. kép; *Matthias Corvinus und die Renaissance in Ungarn 1458–1541. Ausstellungskatalog, Wien 1982, 605–606; Budapest im Mittelalter, Braunschweig, Ausstellungskatalog, Hrsg. Biegel, G. Braunschweig 1991, 366–380; Déry A.*: Belvárosi plébániatemplom. (Tájak, korok, múzeumok kiskönyvtára) Budapest 1998, 3, 11–12.

8 Egyedül Divaldnak tűnt fel az ellentmondás a templom évszázadok alatt végbement pusztulása és a tabernákulumok jó állapota között, de ennél tovább ő sem ment. *Divald* i. m. 1912, 145.

9 *Gerevich L.*–*Kubinyi A.*–*Fekete L.*–*Nagy L.*: Budapest története II. Budapest 1975, 145; *Csánki D.*: Magyarország történelmi földrajza a Hunyadiak korában I., Budapest 1890–1913, 669; *Kempelen B.*: Magyar nemesi családok VII. Budapest 1911–32, 409; *Kázmér M.*: Régi magyar családnevek szótára. XIV–XVII. század. Budapest 1993, 763.

10 *Siebmacher, J.*: Grosses und Allgemeines Wappenbuch IV. Nürnberg 1894, 95, 66. kép.

11 *Salamon F.*: Budapest története III. Budapest 1885, 366. Budapest, Magyar Országos Levéltár (a továbbiakban MOL), DI 14696.

12 L. a 16. jegyzetnél.

13 *Némethy, L.*: Series Parochiarum et Parochorum, Archidiecesis Strigoniensis, Strigonii 1894, 48, 809–810. Pontosán nem tudjuk, hogy Nagyrévy előtt ki töltötte be a belvárosi plébániatemplom plébánosi tisztségét. Nagyrévy plébánosi kinevezéséről írott forrást nem találtam, nem tudni, hogy Némethy mire alapozva határozta meg az 1480-as évet Nagyrévy kinevezésének dátumaként.

14 *Némethy L.*: A pesti lelkészek a XVI. században. Religio I. 1887, 1. félév, 257, valamint *uő.* i. m. Arch. Ért. 1890, 250–251. és *uő.* 1890, 97–98. és *Rupp J.*: Buda-Pest helyrajzi története. Pest 1868, 267.

15 Az itt bemutatott oklevelek a MOL 1526 előtti gyűjteményéből kerültek elő. Az 1482-es oklevél jelzete: DI 18701. Az oklevélen Nagyrévy a következő megnevezéssel szerepel: „Nos Andreas Naghrewy pl(e)banus eccl(es)ie p(a)rochialis beate Marie V(i)rginis de pesth”.

16 L. a 15. jegyzetnél. A „Búzavásár” a Búza-piac, az egykori Eskü tér elnevezése. Az oklevél egy másolata ma Budapesten, az Egyetemi Könyvtár Kézirattárában található (A. Hev. II. 36.).

17 A „császár” cím II. Murad szultán megvakítottott testvérének, Vak Muradnak elnevezése volt, aki még Zsigmond király

uralkodása alatt kapott menedéket Magyarországon, és telepedett le Pesten. Lánya, Katalin pedig annak a lipthói Nagy Jánosnak felesége, aki 1496-ban végrendeletében a pesti plébániatemplom építkezésére pénzt hagyományozott. L. „A török császár leányának pesti háza”, *Salamon* i. m. 1885, 247, 253. Érdekes információ, hogy még ugyanebben az évben, 1488-ban, lipthói Nagy János zálogba adja pesti házát Ippolito d'Estének 120 ft-ért (*Rómer F.*: A régi Pest. Budapest 1873, 68.), ez a ház pedig ugyanazon a téren, azaz a Búza-piacon állt, ahol a plébánia háza is, amire Nagyrévy tett szert 1486-ban.

18 MOL, jelzete: DI 61919. Az oklevél szövegét publikálta a Hazai okmánytár, I. Hazai okmánytár I. Szerk. *Nagy I.*–*Paur I.*–*Ráth K.*–*Véghely D.*, Győr 1865, 375. Az oklevelet kibocsátó Nagyrévy megnevezése, címeinek felsorolása a DI 18701-es oklevélen olvashatóval megegyező.

19 Az oklevél bizonyítan keltezése abból adódik, hogy szövege egy formulariumban szerepel. L. *Némethy* i. m. 1890, 96.

20 Az oklevél szövegét l. Monumenta Romana Episcopatus Vespriensis IV. Szerk. *Lukcsics J.*, Budapest 1907, 53–55; hivatkozik rá Bónis is l. *Bónis Gy.*: Szentszéki regeszták. Budapest 1997, 490.

21 Az oklevél szövegét l. *Knauz N.*: A budai káptalan regesztái 1148–1649. MTT, XII. Budapest 1863, 135. Knauz az oklevél keltezését 1496. április 2-ára teszi, míg a MOL-ban ez az oklevél március 19-ei keltezéssel van feltüntetve (az eltérő keltezés oka az oklevél szövegében keresendő, ahol „sacro sabbato quatuor” szerepel). DI 106023. Nagyrévy megnevezése ez esetben: „Nos Andreas Nagh Rewy dei et Ap(osto)lice sedis gra(cia) Ep(iscop)us Thermopylen(sis) Illustrissimi ac Re(vere)ndissimi Domi(ni) Hippoliti Esten(sis) de Aragonia Misericordia diuina sacro sancte Romane eccl(es)ie Sancte Lucie in Syllice diaconii Cardinalis Strigoniensis(sis). Locique eiusd(em) comitis p(er)petui p(ri)matibus Hungarie et dicte ap(osto)lice sedis legati nati Vicarius in pontificalibus g(e)n(er)alis n(ec)non pl(e)banie p(ar)ochialis eccl(es)ie beate Marie Virginis de pesth Commendatarius p(er)petuus etc.”

22 MOL, Df 204040. Az oklevél szövegét l. *Házi J.*: Sopron szabad királyi város története I/6. kötet, Sopron 1928, 149–150. Nagyrévy megnevezése a DI 106023-as jelzetű oklevélével megegyező.

23 MOL, Df 267001.

24 Az oklevél szövegét l. A pannonthalmi Szent-Benedek-rend története III., Szerk. *Erdélyi L.*, 566–567., valamint: Monumenta Romana Episcopatus Vespriensis, Szerk. *Lukcsics J.*, Budapest 1907, 100–101.

25 Az oklevél szövegét l. *Fraknoi V.*: Oklevéltár a magyar kegyűri jog történetéhez. Budapest 1889, 65–66; valamint A pannonthalmi Szent-Benedek-rend története III. Szerk. *Erdélyi L.*, *Sörös P.*, *Rezner T.* Budapest 1905, 569–570.

26 MOL, Df 237386.

27 *Házi* i. m. 1928, 150; *Varjú E.*: Az esztergomi szenátorok társas pecsétje. Turul XXIII. 1905, 140.

A Budapest története II. kötetében a Nagyrévy soproni oklevélnek gyűrűpecsétjét bemutató kép aláírásában az 1488-as évszám valószínűleg sajtóhiba folytán tévesen jelent meg, ugyanis az oklevél és a pecsét nem 1488-ból, hanem 149...-ból való.

28 A thermopylensis szó *t* és *e* betűje a pecséten ligatúra, a nyomtatásban az összeolvadást azonban nem tudtuk külön jelezni.

29 A függőpecsét a Soproni Levéltár tulajdonában van, jelzete 2395, fényképmásolata a Budapesti Történeti Múzeum Központi Osztályán látható.

30 *Kovachich, M. G.*: Formulae solennes styli in Cancellaria. Pesthini 1799, XVII.

31 *Bonfinis, A. de*: A magyar történelem tizedei. Ford. Kulcsár P. Budapest 1995. Decas IV, Liber IX, 904, 911.

32 Az oklevél 1506. október 29-ei keltezésű, l. *Némethy* i. m. 1887, 257. (az oklevél teljes szövegével) és *uő.* i. m. 1890, 97. Eredetijét a MOL (DI 46775), egy másolatát az Egyetemi Könyvtár őrzi (A. Hev. II. 41.).

33 „Andreas de Naghrew dei et ap(osto)lice sedis gra(cia) Ep(iscop)us Thermopylen(sis) ac In pontificalibus et eptualibus



vicarius eccl(es)ie wacien(sis). Necno(n) Michael de Wynemethy archid(iaco)nus cathedralis et Canonicus in ead(em) eccl(es)i)a wacien(sis) etc.” A fent nevezett Újnémethy Mihályról 1497-ből van adatunk, ekkor mint a váci székesegyház Szent Miklós-oltárának igazgatója szerepel. L. Chobot F.: A váci székesegyház történeti névtára I–II. Vác 1917, I. 67, II. 954.

34 IX. Bonifác 1440-es, II. Pius 1464-es és II. Gyula 1506-os bullái. L. Chobot i. m. I. 11–12.

35 A templom plébánosainak felsorolásában Némethynél Nagyrévy Pál neve nem szerepel, de ahogy ő is írja 1516 és 1537 között kellett lennie még valakinek, aki e tisztséget betöltötte. L. Némethy i. m. 1890, 99. Némethy szerint Hernády 1506–1516 közötti időszakban volt a templom plébánosa, ám ez utóbbi az évszámot illetően téved, mert Hernády Jakabffy János több oklevélben még 1518-ban is a templom plébánosaként nevezetik meg, l. a MOL 1516–18. évi okleveleit: Df 271637, 271649, 271650, 271651, 271652, 271669.

36 Nagyrévy Pál neve Tamás bíboros pápai követ által kiállított oklevélben olvasható, mely szerint megjelent előtte Nagyrévy Pál felszentelt gallipoli püspök, a pesti plébánia kormányzója, valamint a pesti Collegium Charitatis vezetői és kérték a testvérület alapszabályának megerősítését. L. Gerevich-Kubinyi-Fekete-Nagy i. m. 1975, 151–152. Eubel, C.: Hierarchia Catholica Medii aevi c. művében sem Nagyrévy András thermopylaei, sem Nagyrévy Pál gallipoli püspök nem szerepel, ill. az említett időszakokban másvalakik töltötték be ezeket a tisztségeket. L. Eubel i. m. Monasterii 1901, 275, 312.

37 Gerevich-Kubinyi-Fekete-Nagy i. m. 1975, 156–157.

38 Lechner Jenő 1930-ban a tabernákulumok áthelyezésére három megoldást javasolt: 1. a főhajó jobb és bal oldali kápolnasorainak utolsó fülkét, ahol ekkor „értéktelen neogót oltár”-ok álltak 2. a főhajóban a szentély felőli utolsó boltozat pillérközeit 3. a templom előcsarnokát, melyet e javaslat elfogadása esetén üvegezett térré alakítottak volna át. A javaslatokhoz mellékelt négy tervrajz sajnos azóta elveszett, vagy kiselejtezésre került. (L. Országos Műemlékvédelmi Hivatal, Könyvtár, MOB iratok 1930/426.) A restaurálás csak két évvel később, 1932-ben kezdődött meg Lux Kálmán irányításával.

39 A MOB jegyzőkönyveiből kiderül, hogy a szentségházak ekkor igen siralmas állapotban voltak. A tabernákulumok középső része teljesen átmedvededett, a vörösmárvány több helyütt mállásnak indult. A szentségházak elbontásáról és újbóli összerakásukról, illetve a timpanonok megcserélése körül folytatott vitákról azonban nem maradtak fenn iratok, mindössze felületek lecsiszolásának elrendeléséről találunk említést. L. MOB iratok 1930/377. és 1930/426.

40 1889-ben Steindl Imre vezetésével restaurálták a templomot.

41 A *canonica visitatio*knak a tabernákulumokra vonatkozó részletét l. a Függelékben.

42 Patachich J.: Pest városának leírása. Pest 1831, 21. és uő.: Történeti jegyzetek szabad királyi Pest városról. Pest 1839, 56.

43 Ifj. Palugyay L.: Buda-Pest szabad királyi városok leírása. Pest 1852, 331.

44 Myskovszky i. m. 592.

45 Némethy i. m. 1887, 249.

46 Vö. Vasárnapi Ujság VII. 1860, 257.

47 Némethy i. m. Arch. Ért. 1890, 250–251, illetve l. a MOL DI 61919-es jelzetű oklevelét.

48 Nagykörös városa 3 ft 3 dénárt adományozott a plébánia-templom építkezésére. L. Némethy L.: A pesti főtemplom a török hatalom ideje alatt (folytatás). Religio XLVI. 1887, 1. félév, 315, valamint uő. i. m. 1890, 139.

49 Benaglia, G.: Relazione del viaggio fatto a Costantinopoli, e ritorno in Germania ecc., Venezia 1685, 25. idézi Némethy L.: Utazók leírásai a pesti főtemplomról. Religio XLVI. 1887, 1. félév, 339. és uo. 1887, 1. félév, 346.

50 Brown, E.: A brief account of some travels in Hungaria, Servia. London 1673, (München, 1975) 34. idézi Némethy i. m. 1887, 1. félév, 346–347.

51 Némethy szerint a pesti belvárosi templom volt az egyetlen, amit a törökök nem alakítottak át mecsetté, mindvégig a keresztények használták, Némethy azonban nem tudott a

mihrab létezéséről, amit századunk harmincas éveinek restaurálása tárt föl.

52 Kisvárdy Simon és Lippay László ferences szerzetesek 1686 szeptemberében tett nyilatkozata így hangzik: „Mi alólírt páterek, a szent Ferencz kisebb rendének, az Údvöztőtől nevezett magyarországi tartománya tagjai a pesti rendházban, mely most vétetett vissza a töröktől, bizonyosságot teszünk ezennel, hogy méltóságos Marsily Lajos Ferdinánd gróf úrnak parancsából, a pesti cathedralis templomban D’Aste Mihály báró úr, ő császári szent felségének főhadnagya sírjából felemeltetett és a budai szent István első vértanúról nevezett cathedralisba átviteltetett és eltemetett”. L. Némethy i. m. 1887, 1. félév, 347–348.

53 Némethy i. m. 1890, 198.

54 L. Némethy L.: A Jézustársaságbeliek lelkészkedése Pesten (1703–1710). Religio XLVI. 1887, 2. félév, 242–243., illetve uő. i. m. 1890, 198. A naplójukat, melyből Némethy idéz, a század elejéig a felső vízvíváros Szent Anna-plébániatemplomban őrizték. Ezután a templom összes anyaga a MOL-ba került, itt azonban ma nem található.

55 Kabdebó i. m. 1909, 10–12.

56 Lux K.: A budapesti belvárosi plébániatemplom. Budapest 1934, 21, 57.

57 Diváld i. m. 1906, 157; Lux i. m. 1934, 21. Myskovszky pedig sokkal későbbinek gondolja, szerinte a sekrestye 1821-es átépítésekor szedték le és falazták be a Jézus Szent Szíve kápolna falába. A presbitérium ekkori átépítéséről forrásokat nem találtam.

58 A napló a tabernákulumokkal kapcsolatban valószínűleg megjegyzést nem tartalmazott, különben Némethy, aki az egészet végigolvasta, biztosan megemlítené volna. Ez azonban semmiképp sem jelentheti azt, hogy a jezsuiták nem is foglalkoztak a szentségházakkal.

59 A töredékek részletes ismertetését és leírását l. Török Gy.–Osgyányi V.: Reneszánsz kőfaragványokról. I. A pesti Belvárosi plébániatemplom egykori főoltára. II. Reneszánsz faragványok a Magyar Nemzeti Galéria és a Budapesti Történeti Múzeum gyűjteményéből. Művészettörténeti Értesítő XXX. 1981, 95–110.

60 Lux K. i. m. TBM, 1933, 18–19.

61 Rendeltetését tekintve többféle elképzelés született, így felmerült az emlékszerű mauzóleum, a síremlék (Némethy i. m. Arch. Ért., 1890, 256.), az orgonadísz, balusztrád, építészeti architektúra (Horváth i. m. Magyar Művészet VIII. 1932, 377.) elképzelés is. Balogh Jolán vetette fel először, hogy a templom egykori reneszánsz főoltárának töredékei lehetnek (Balogh i. m. 1938, 74–75.), Török Gyöngyi és Osgyányi Vilmos tett kísérletet a templom egykori, feltételezett oltárának rekonstrukciójára (Török–Osgyányi i. m. 103.).

62 Török–Osgyányi i. m. 1981, 108., 21. jegyzet.

63 A forrásokban a következő megnevezéssel szerepel: „Capella beati Michaelis Archangeli ad latus seu muros Cimiterii Ecclesie beatissime Mariae Virginis parochialis de Pesth”, l. Némethy i. m. 1890, 64.

64 A kápolna lelkészei 1490-ben Orbán, Pál és Mátyás voltak, rektora pedig egy bizonyos Újudvari Mihály. L. Némethy i. m. 1894, 809–810. 1511-ben rektora Kánádi Márton (Martinus de Chanadh) volt. L. Hazai Okmánytár I. i. m. 401, és Kovachich i. m. 1799, 389–391.

65 L. temesvári Bodó Mihály végrendeletét 1511-ből, Hazai Okmánytár I. i. m. 401–403.

66 Kovachich i. m. 1799, 389–391; és Némethy i. m. 1890, 64.

67 Az eucharisztia kultusza a Trecento utolsó évtizedétől vált hangsúlyozottabbá. Rómában ez Szent Gergely miséjének újjáformált legendájában nyilvánult meg (Santa Croce in Gerusalemme). Szent Gergely mozaikját ugyanis, mely a jeruzsálemi Szent Sír templom ikonjának egy másolata volt, az ún. „Jeruzsálem” kápolnában tartották, a kápolnát „Sepulcrum Domini”-ként értelmezve. Valójában úgy mutatták be a kápolnát mint egy szentségtartót. A sír, síremlék és a tabernákulum ikonográfiai hasonlóságára a gótikus tornyot mintázó tabernákulumok szimbolikája ad magyarázatot. Ezeket a torony alakú szentségtartókat ugyanis ókori liturgikus szövegek alapján egyfajta „sír”-ként értelmezték. A reneszánsz mesterek is tudatában lehettek ennek a gondolatnak, melyről a tabernákulumok figurális deko-



rációi árulkodnak. A szentségházakat díszítő reliefek gyakori motívumai ugyanis Krisztus sírbátételének és feltámadásának jelenetei, láthatjuk akár Donatello római vagy Luca della Robbia peretolai tabernákulumán. L. Essays in the History of Art presented to Rudolf Wittkower, London 1967, 40–55; *Borsook*, Eve: Cults and Imagery at Sant' Ambrogio in Florence. Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz XXV. 1981, 156. és Hirn, Y.: The Sacred Shrine. A study of the poetry and art of the Catholic Church. London 1912, 161–162.

68 L. Balogh Jolán tanulmányát: i. m. 1938, 60–77.

69 Vö. Nikolai, H. G.: Das Ornament der Italienischen Kunst des XV. Jahrhunderts. Dresden 1888, 38. kép.

70 A Pest város szentségházát díszítő pilaszterfejezetek párhuzamait a szintén Lombardi-közreműködéssel készült velencei San Giobbe-templom oltárán fedezhetjük fel.

71 Vö. Paoletti, P.: L'architettura e la scultura del Rinascimento in Venezia II, Venezia 1893, tav. 4, 17. A két tabernákulum díszítése nem olyan gazdag, mint a pestieké, és méretük tekintetében is elmaradnak azoktól. Számuk liturgiai magyarázatára ez esetben sem találunk utalást a szakirodalomban, de elképzelhető, hogy elsősorban nem liturgiai, hanem esztétikai megfontolásból faragtak kettőt, hiszen a templom teljes dekorációja a szimmetriára épül (két felolvasópult, két bejárat az altemplomba, két szentélyablak, stb.).

## FÜGGELEK

A tabernákulumok a pesti belvárosi plébániatemplom *canonica visitatiói*ban

1756.

1. §

De Statu Ipsius Ecclesiae

Ecclesia haec Parochialis cujus Impensis, et quo Anno aedificata sit plane non constat cum nullum Documentum Literale extet. Apparet tamen in Sanctuario ab intus in Muro ex parte Epistolae Incisio Marmoris facta Anno 1507, et Insigne L(iberae) R(egiae)que Civitatis Pesthiensis exculptum. Unde conjecturare licet, Ecclesiam hanc per Civitatem istam ex lapidibus erectam fuisse. Successu temporis per Bellorum disturba superstiti sanctuario, et exigua dumtaxat parte corporis 1772. partim impensis Civitatis, partim pecuniis Capitalibus ipsam Ecclesiam, partim Congregationem Sanctissimae Trinitatis concernentibus, partim sponte oblati, et aliis mutuo levatis (quemadmodum Rationes Introitus et Expensarum Ecclesiae docent) in integrum per Magistratum hujatem restaurata est, et defacto cum duabus Turribus jam perfecta stat. Honori B. Virginis MARIAE in coelos Assumptae, qua die Patrocinium celebratur dedicata, de cujus Consecratione nihil constat.

Suponitur tamen, uti ex inciso Marmoris Episcopali Insigni in Sanctuario muro ab intus ex parte Evangelij imposito colimari potest, quod olim consecrata fuerit.

1783.

2. § 14. bekezdés

Ecclesia est lucida, quia fenestris majoribus provisa, cujus vero impensis, & quo anno primaeva Ecclesia aedificata? pro certo non constat, cum nullum Documentum Literale extet, aparet tamen in Sanctuario ab intus, in muro ex parte Epistolae, incisio marmoris facta anno 1507., & Insigne Liberae Regiaeque Civitatis Pestiensis, exculptum.

Unde conjecturare est, Ecclesiam hanc, per Civitatem istam erectam fuisse, successu temporis, per Bellorum Disturbia, superstiti sanctuario, & exigua dumtaxat parte Corporis anno 1732. partim impensis Civitatis, partim pecuniis Capitalibus ipsam Ecclesiam, partim Congregationem Sanctissimae Trinitatis concernentibus, partim sponte oblati, & aliis mutuo levatis in integrum sub Joanne Vellenzon Parocho Ci(vi)t(at)is per Magistratum hujatem restaurata, & de facto jam perfecta stat. Patrocinium ejus celebratur 15<sup>a</sup> Augusti, in Festo Assumptionis Beatae Mariae Virginis, de cujus Benedictione non dubitatur, de consecratione vero nihil constat,

supponitur tamen, primaeva Ecclesia consecrata fuisse, ex inciso marmoris facta, Episcopali insigni, & hac subscriptione: Arma Reverendi Domini Andreae, Episcopi Thermopilensis, confecta, in Sanctuario muro ab intus ex parte Evangelij imposito. Haec Ecclesia nullam hactenus subiit vicissitudinem, quam anno 1775<sup>o</sup> 17 Februarii exundante Danubio, uti in aliqua parte stratum Ecclesiae reparari, & denuo quadratis lapidibus exponi debuit.

Est etiam sufficiens, quia in se magna, & aliae intra moenia Civitatis praeter Oratorium publicum Patrum Piaristarum, sec Patrum Religiosorum sat ampla numerantur Ecclesiae, neque plurum Capellanorum indigentia est.

1796.

2. § 14. bekezdés

Ecclesia est lucida, quia fenestris majoribus provisa; cujus vero impensis, & quo anno primaeva Ecclesia aedificata? pro certo non constat, cum nullum Documentum Literale extet; apparet tamen in Sanctuario ab intus, in muro ex parte Epistolae incisio Marmoris facta anno 1507. & Insigne Liberae Regiaeque Civitatis Pestiensis exculptum.

Unde conjecturare est, Ecclesiam hanc per Civitatem istam erectam fuisse, successu temporis per bellorum disturbia superstiti Sanctuario, & exigua dumtaxat parte Corporis anno 1732. partim impensis Civitatis, partim pecuniis Capitalibus ipsam Ecclesiam, partim Congregationem Sanctissimae Trinitatis concernentibus, partim sponte oblati, & aliis mutuo levatis in integrum sub Joanne Vellenzon Parocho Civitatis per Magistratum hujatem restaurata, et de facto jam perfecta stat.

Patrocinium ejus celebratur 15<sup>a</sup> Augusti in Festo Assumptionis B. M. Virginis, de cujus benedictione non dubitatur; de consecratione vero nihil constat, supponitur tamen, primaevam Ecclesiam consecratam fuisse, ex inciso marmoris facta, Episcopali insigni et hac subscriptione: Arma Reverendi Domini Andreae, Episcopi Thermopilensis, confecta in sanctuario muro ab intus ex parte Evangelij imposito. Haec Ecclesia nullam adhuc subiit vicissitudinem, quam anno 1775<sup>o</sup> 17<sup>a</sup> Februarii exundante Danubio, ubi in aliqua parte stratum Ecclesia reparari, & denuo quadratis Lapidibus exponi debuit. Est etiam sufficiens, quia in se magna.

1822.

1. §

Ecclesia Parochialis Interioris Civitatis Pesthiensis ad Assumptam B. M. V. in Coelos in Foro principali versus Danubium situata, undiquaque accessibilis, justo intervallo



tam a Danubio, quam Domibus distans, cuius Impensis, et quo Anno primaeva Ecclesia aedificata sit? pro certo non constat, cum nullum litterale Documentum exstet: – apparet tamen in Sanctuario ab intus in Muro ex parte Epistolae Incisio marmori facta. A° 1507. et Insigne Liberae, & Regiae Civitatis Pesthiensis exsculptum, unde conjecturare licet. Ecclesiam hanc per Civitatem istam erectam fuisse. [...] De Benedictione huius Ecclesiae non dubitatur; –

de consecratione nihil constat: supponitur tamen primae-vam Ecclesiam consecratam fuisse et inciso marmori, quod in sanctuarii muro ex parte Evangelii apparet, Episcopali Insigni, & hac Inscriptione: „Arma Reverendi Domini Andreae Episcopi Thermopilensis confecta., – – Patrocinium eius celebratur 15<sup>a</sup> Augusti in Festo Assumptionis B. M. V. in Coelos cum Expositione. Sanctissimi a hora 6<sup>a</sup> matutina, usque horam 8<sup>am</sup> vespertinam.

## ANDRÁS NAGYRÉVY AND THE RENAISSANCE TABERNACLES IN THE INNER CITY PARISH CHURCH OF PEST

Until the restoration of the church in the 1930s, the two Renaissance tabernacles of the Inner City Parish Church had been placed opposite each other on the southern and northern sides of the Gothic sanctuary. Although having two tabernacles in one sanctuary at the same time contradicted the directives of medieval liturgy and was unparalleled in Hungarian Renaissance art, this peculiarity failed to kindle the researchers' attention. There is no written document of the original, early 16th century location of the tabernacles, yet art historians believed they were in their original places.

The paper retraces the history of the two tabernacles with the help of written documents about the relics and the constructions of the church. It points out that the documents only verify their joint presence in the sanctuary up to 1756, hence the constructions prior to that date, and the damage caused by the Ottoman wars also evidenced by the numerous later replacements, must also have influenced the fate of the tabernacles. There is considerable difference between the two relics as to state of repair: the relative intactness of the Nagyrévy tabernacle is in contrast with the tabernacle erected by the town of Pest and largely restored in the Baroque age. This, in turn, may question the view that both tabernacles had been in the only intact part of the church, the sanctuary, since the early 16th century, and may

suggest that the tabernacle of the town of Pest was put in the sanctuary in the 18th century and therefore reflected the ideas of the restorers of the Baroque age.

Having demonstrated the ambiguity of the original location of the two tabernacles, the paper presents a European example that may have inspired Hungarian Renaissance sculpture to create a symmetrical ensemble of tabernacles. This unusual idea is represented by the symmetrically placed two wall tabernacles produced by the Lombardi workshop in Venice's Santa Maria dei Miracoli built in the 1480s. The similarities in the sculptural ornaments of the Venetian church and the decorative motifs of the Pest tabernacles may even permit the assumption that this church was the model for the Renaissance relics in the Inner City Parish Church of Pest.

The other part of the paper presents archival sources related to the that-time parish priest of the church and titular bishop of Thermopylae, András Nagyrévy, the patron who financed one of the Renaissance tabernacles. This is the first time to have all the documents by and about Nagyrévy published. They include three, so far unpublished diplomas that modify the bishop's lifestory as reconstructed so far. They prove that besides Esztergom, Nagyrévy was also in contact with another humanist centre, Vác, at the time of the creation of the Renaissance tabernacles.



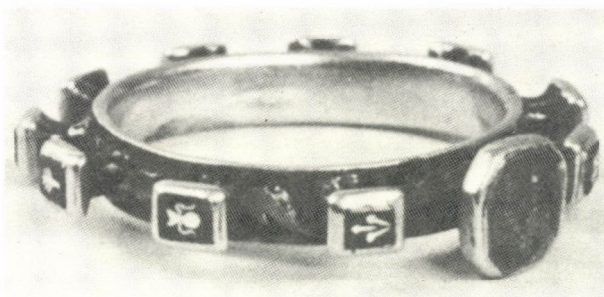
# ADATTÁR

## ÖTVÖSMŰVEK, CÍMEREK ÉS LEGENDÁK AZ ESTERHÁZY-GYŰJTEMÉNYBŐL

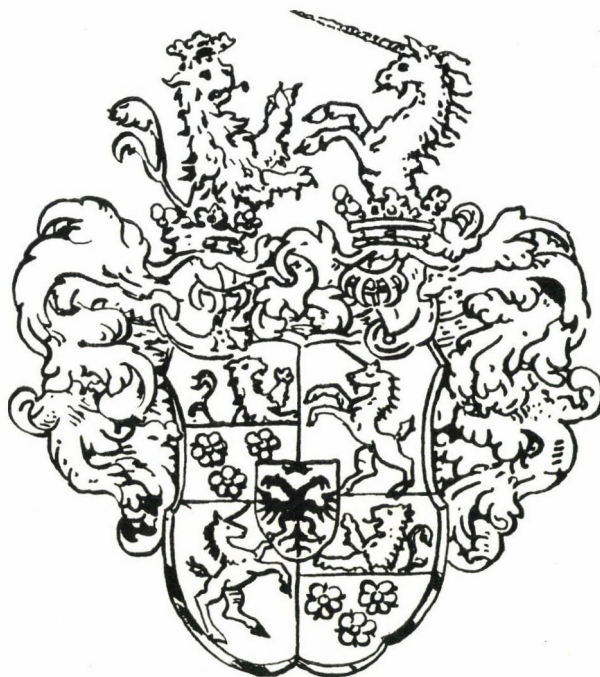
Az a három ötvösmű, amelyről ebben az írásban szó lesz, az Iparművészeti Múzeum Esterházy-gyűjteményébe tartozik.[1] Ezek az ötvösművek – sok más társukkal együtt – az Esterházy család felemelkedésének időszakában, a 17. század elején kerültek a család birtokába. Az ok, ami miatt ezt a három tárgyat választottam írásom témájaként, a következő: mindegyiken található olyan címer-ábrázolás, amely a tudomány mai állása szerint megfejtettnek mondható, de ezek a megfejtések, amelyek már elfogadottá váltak a szakirodalomban, tévútra vihetik – és vitték is – a kutatókat. Mentségükre szolgáljon, hogy az ezekről a művekről szóló első információk, nevezetesen Esterházy Pál nádor egykorú végrendelete és a kincstárát számba vevő inventáriumai lehetnek a tévedések forrásai. Ezek az ötvösművek ugyanis többnyire még a nádor születése előtt (1635), vagy éppen gyermekkorában kerültek a család birtokába, a tárgyakat említő inventáriumok viszont jó néhány évtizeddel később, 1664 és 1696 között készültek. Ennyi idő után, jószerevével csak az emlékezetre vagy családi legendákra hagyatkozva – vagy megkockáztatom, éppen a család pozícióját, jelentőségét hangsúlyozandó – nem elképzelhetetlen, hogy téves vagy inkább nem valós bejegyzések kerültek egy-egy darab eredetéről ezekbe a jegyzékekbe. Mivel mind a három ötvösmű esetében feltűntették az egykori tulajdonos vagy adományozó nevét, a feladat az, hogy megvizsgáljuk, van-e valami kapcsolat e nevek és a műveken található címerek között.

Az első ötvösmű egy „rózsafüzér-gyűrű”-nek nevezett 3,4 cm átmérőjű zománcozott aranykarika, amit körben, kiemelkedő foglalatokban tíz darab almandin és egy, a többinél nagyobb méretű kalcedon díszít.[2] Az almandin köveken Jézus passiójának szimbólumait láthatjuk, míg a kalcedonba egy családi címet vésték.[3] Ezt az ékszer a szakirodalom 1530 körülre datálja, Esterházy Pál herceg kincstárának 1696. évi jegyzéke alapján, ahol így szerepel: „Annulus Aureus Sigillaria cum Mysterio

Sacri Rosary, Passionem Christi repraesentans, condam Comitum Stanislai Thurzo Episcopi Holomuczensis.”[4] Vagyis eszerint a gyűrű egykori tulajdonosa az 1540-ben meghalt Thurzó Szaniszló olmützi püspök volt. Feltehetően ez a halálozási dátum az alapja a datálásnak. Igen ám, de ha feltételezzük, hogy az ötvöstárgy egyszerre, egy bizonyos program szerint készült, akkor a címet megvizsgálva azt kell megállapítanunk, hogy ennek a gyűrűnek mégsem a püspök volt a megrendelője. A kalcedon vésete ugyanis a Thurzó-címernek azt a bővített változatát ábrázolja, amit a család másik ágához tartozó Thurzó György nádor kapott a grófi cím elnyerése után 1607-ben.[5] Ez egy négyelt pajzs, szív-pajzzsal.[6] A szív-pajzs egy kiterjesztett szárnyú kétéfű sást, az 1. és a 4. mező a korábbi Thurzó-címet (vágott pajzsban, felül egy növekvő koronás oroszlán, alul pedig három rózsza), míg a 2. és a 3. mező egy ágaskodó egyszarvút ábrázol. A pajzs tetején két sisak áll, növekvő oroszlán, illetve növekvő egyszarvú sisakdísszel. A kalcedonba vésett címeren ugyanezek a motívumok láthatók, a sisakdíszek mellett a G T M monogrammal. Ha a gyűrű Thurzó Szaniszló püspök részére készült volna, akkor az eredeti családi címet, illetve az ő nevére utaló betűket kellene



1. „Rózsafüzér-gyűrű”, 17. század eleje.  
Budapest, Iparművészeti Múzeum



2. A Thurzó család grófi címere  
(1618-ban készült fametszet után)





3. Szarvoserleg, 17. század eleje. Budapest, Iparművészeti Múzeum

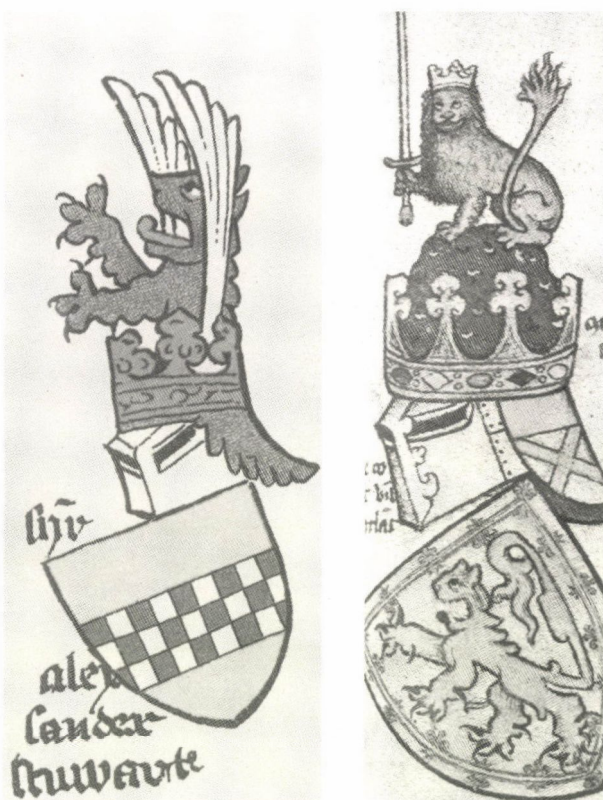




4. Az eredeti címet elfedő ezüstlemez rajza Esterházy Pál monogramjával és címerével

azon találunk. Mivel azonban sem a címet, sem a G T M monogramot nem lehet Szaniszló püspök személyéhez kötni, valószínűsíthető, hogy mégsem az ő tulajdona volt. Hogy kit rejthet a G T M monogram? Önként adódna a Georgius Thurzó megfejtés, ha nem lenne ott az M betű és nem hiányozna a C, vagyis a comes rövidítése.[7] Ezt tehát csak további kutatások tisztázhatják megnyugtatóan. Az biztosra vehető, hogy az ékszer családi kapcsolatok révén került az Esterházyak kincstárába, ugyanis Thurzó Imre özvegyét, Nyáry Krisztinát Esterházy Miklós nádor vette feleségül, a Thurzó család utolsó tagja, Erzsébet pedig Esterházy Istvánnak, Pál bátyjának felesége volt. Az ő lányukat, Orsolyát Esterházy Pál vette feleségül.[8] Nyáry Krisztina és Thurzó Erzsébet – akiknek örökségeként ez az ötvösmű az Esterházyak tulajdonába kerülhetett – halála (1641 és 1642), illetve a kincstári jegyzék felvétele, vagyis 1696 között eltelt több mint fél évszázad. Így talán nem túl merész gondolat azt feltételezni, hogy ennyi idő elmúlásával már feledésbe merült az egykori tulajdonos neve, és pusztán az ékszer tematikája miatt került a jegyzékbe a püspök személye.

A következő mű egy a 17. sz. első felében – ismeretlen, de feltehetően német mester műhelyében – készült, aranyozott ezüst foglalatú bivalyszarv serleg.[9] A szarvat tartó griff mellső lábaival egy ékkövekkel díszített kartust tart, amelyre címet vésett a hajdani mester. Erről a valóban különleges serlegről nem kevesebbet állít Esterházy Pál herceg 1693. január 8-án felvett inventáriuma, mint hogy magától I. Károly angol királytól származik.[10] Az állítás hitelét némileg csökkentti, hogy

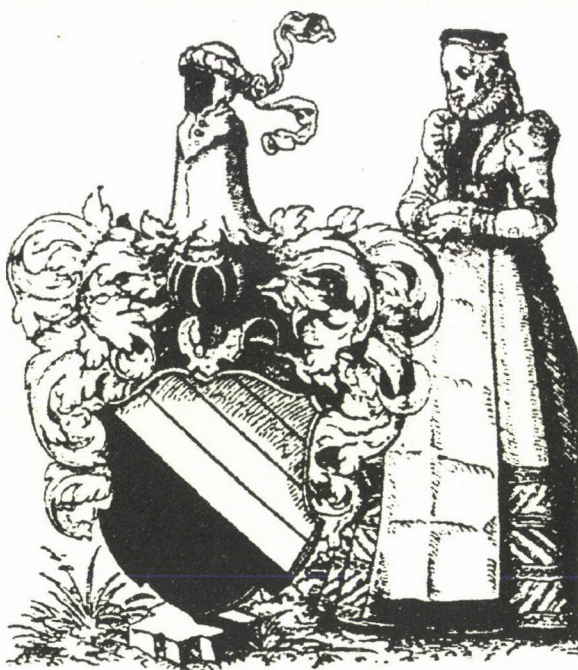


5. A Stuart-ház és Skócia címere Gelre herold címereskönyvéből, 14. század vége. Brüsszel, Bibliothèque Royale



6. I. (Stuart) Jakab angol király címere, 17. századi metszet





7. Címerrajz Jost Amman: *Wappen und Stammbuch* című könyvéből.  
Frakfurt, 1589

egyrészt ez az ötvösmű a ma ismert legkorábbi említésekor, vagyis Esterházy Pál 1664. évi testamentumában még csak mint „griff-madár köröm” van feltüntetve. Másrészt a címeres kartust egy hasonló méretű ezüstlemezgel gondosan elfedték, és arra Esterházy Pál címerét és monogramját vésték rá, elrejtve ezzel a – feltehetően – korábbi tulajdonos címerét. Ez az átalakítás bizonyosan 1687 előtt történt, mert ez év decemberében a nádor megkapta a (hőn áhított) hercegi címet, a monogram pedig még grófként említi.[11] Mindenesetre az Esterházy-kincstárral foglalkozó kutatóknak nem volt különösebb okuk az egykorú inventáriumokban kételkedni, így eshetett meg, hogy a háborús pusztítást követő restauráláskor előbukkant eredeti címerben a (Stuart-házból származó) I. Károly angol király címerét ismerjék fel.[12] Ma már jelentős irodalma van a szarvserleg és az angol uralkodók közötti kapcsolatnak, aminek egyik sarkalatos érve éppen ez a kartusra vésett címer.

A Stuartok (Stewart) a korábbi uralkodóház, a Bruce-ok kihalása után 1371-ben szereztek meg a skót királyi trónt. Családi címerük egyik korai ábrázolását megtaláljuk Gelre herold címereskönyvében.[13] A címer leírása: aranypajzsban, kézzel és ezüsttel (három sorban) kockázott pólya. A sisakdísz két ezüstsárny között növekvő vörös oroszlán. Ezt a címet azonban a Stuart-házbeli uralkodók – más európai uralkodók szokásaival ellentétben – trónra kerülésük után felcserélték Skócia címére, amely a 13. század első felében nyerte el ma is ismert alakját.[14] Első ábrázolása III. Sándor (Alexander) 1251-ből származó nagypecsétjén látható.[15] A skót királyi címet szintén megtaláljuk Gelre herold címereskönyvében. A címer leírása: arany mezőben kék nyelvű és körmű ágaskodó vörös oroszlán, a pajzs szélein körben kettős vörös keret, ellentétes irányú vörös liliomokkal megrakva.[16] Az eredeti Stuart-címer sem merült

feledésbe, a Stuartok oldalágai – a skót heraldikai rendszernek megfelelően – különböző címertörésekkel még századokig viselték.

A Tudor-ház utolsó uralkodója, I. Erzsébet halála (1603) után Stuart Mária fia, VI. Jakab skót király I. Jakab néven az angol trónra kerül. Anglia és Skócia egyesítése természetesen az uralkodói (és állami-) címer változását is magával hozta. I. Jakab az angol és skót királyi címek egyesítésével új címet hozott létre. Az új címer négyelt, az 1. és a 4. mező Anglia korábbi szintén négyelt címe (1. és 4. mező: a Valois-liliomok mint francia igénycím, a 2. és 3. mező: a Plantagenet-leopárdok, vagyis vörösben három egymás alatti, lépő és szembenéző oroszlán), a 2. mezőbe Skócia vörös oroszlános címe és a 3. mezőbe – mint új elem – Írország kék pajzsban ezüsthúros hárfát ábrázoló címe került. Mindezt kiegészítette a két pajzstartó, Anglia részéről az oroszlán és Skócia fehér egyszarvúja (felváltva a korábbi, Tudor-házra utaló walesi sárkányt), a pajzs körül a Térdszalagrend és természetesen a királyi korona. Ez volt Anglia és az angol uralkodók, tehát I. Károly címe is 1603–1688 között, leszámítva a protektorátus időszakát, amikor nem alkalmazták.[17] 1688-tól a címer még többször átalakult, de ez már nem tárgya írásunknak.

Ezek után nézzük meg a serlegen látható címet, amelynek leírása a következő: a csücskös talpú pajzs (heraldikai) bal alsó széléből növekvő oroszlán, felemelt jobbában hatágú csillagot tart. A sisakdísz két szárny között a növekvő oroszlán, jobbában csillaggal. Úgy vélem, egyértelmű, hogy ez a címer sem a Stuartok kockás pólyás, sem Skócia ágaskodó oroszlános, sem Anglia ennél egy kissé összetettebb címerére nem hasonlít. Vagyis a serlegen, pontosabban a griff tartotta kartuson mégsem I. Károly angol király címe látható. Arra a joggal felmerülő kérdésre, hogy akkor vajon kié lehet,



8. Násfás serleg, 17. század eleje, Budapest, Iparművészeti Múzeum



nem könnyű válaszolni. Az angol heraldika is kihasználja az oroszlan mint címeralak összes ábrázolási variációt, színben és formában egyaránt, de ez az ábrázolási stílus, amit a kartuson láthatunk, sokkal jellemzőbb Európában, a német heraldika befolyási övezetében. Hasonlóakat találhatunk például Jost Amman *Wappen und Stammbuch* című könyvében. Amiként tehát a serleg feltehetően német műhely munkája, úgy a címer mögött is német megrendelőt kell sejtünk. Ennél közelebb azonban egyelőre sajnos nem juthatunk. A címer alapján még a megrendelő polgári vagy nemesi „állapota” sem eldönthető. Az egyetlen, amit biztosan kijelenthetünk az az, hogy a szarvserlegen nem a Stuart-házból származó I. Károly angol király címere látható.

Harmadik ötvösművünk az Esterházy-gyűjtemény nem kevésbé különleges darabja, az úgynevezett Násfás serleg.[18] Ennek az aranyozott ezüst serlegnek cuppáját 16. század végi násfák borítják. Közülük kétőn, az oroszlanos, illetve a kakasos násfán egy-egy vésett címeres intaglio látható. A serleg leírása és a címer tulajdonosának neve először az 1685-ben készült, Esterházy Pál kincstárát leíró jegyzékben bukkan fel: „...ezen csészén egyfelől záfir követ, másfelől Smaragdon kimeczve van Casimirus Lengyel király címere”. Egy 1693-ban készült latin nyelvű, majd egy évszám nélküli, de 17. század végi leltár ugyanezt tanúsítja.[19] Vagyis eszerint a címerek tulajdonosa a Wasa-házból származó II. János Kázmér lengyel király (uralkodott 1648–1668) lenne.

Nézzük most először a násfákon lévő címereket. A kakasos násfára vésett címer leírása a következő: négyelt pajzs, szív-pajzzsal, amelyben egy patkó látható. Az 1. mezőben egy kiterjesztett szárnyú kétfejű sas, feje fölött császári koronával, a 2. mezőben hármashalmon álló sólyom látható. A 3. mezőbe egy hármashalmon álló és



9. A kakasos násfa címerének lenyomata (eredeti méret: 14 x 14 mm)



10. Az oroszlanos násfa címerének lenyomata (eredeti méret: 13 x 14 mm)

bal lábát előrenyújtó kakast, míg a 4. mezőbe egy befelé forduló, a pajzs széléből növekvő vadkecskét véstek. A pajzsra három sisak van helyezve, a középső sisakdísz a kétfejű sas, a (heraldikai) jobb oldali sisakon a kakas, a bal oldalin a sólyom áll. A pajzs mellett kétoldalt még egy-egy sisak található, a jobb oldalinak egy párnára állított, tölcseírszerű tartóba tűzött struccotollak, míg a bal oldalnak a vadkecske a sisakdísz. Az oroszlanos násfán lényegében ugyanez a címer látható annyi eltéréssel, hogy a pajzs köré az Aranygyapjas rend láncát véstek és az öt sisak a pajzs tetejére került.

A 12–13. század, vagyis a címerek kialakulása és elterjedése után néhány száz évvel, Európa uralkodóházai jórészt lecserélődtek. Kihaltak, vagy elsöpörte őket a történelem vihára. De megmaradtak a címereik, most már mint ország-címerek. Az új uralkodók átvették ezeket, egyesítették más birtokolt vagy birtokolni vágyott országok címereivel és persze a saját címerükkel. Wasa Gusztáv, amikor 1523-ban Svédország trónját elfoglalja, saját családi címerét, amely egy átkötött és fogóval ellátott búzakéve, egyesítette a Folkung-dinasztia (1250–1374) címerével és a Mecklenburgi Albert király által 1364-ben kreált, kék mezőben három arany koronát ábrázoló címerrel. Amikor a Wasa család középső ága 1587-ben megszerezte a lengyel királyi trónt, a lengyelitván (fehér sas-vágtató lovas) négyelt címerre rátették az előbb leírt négyelt svéd címet és középre, a szív-pajzsra a Wasa-búzakévet. Ezekkel a címermotívumokkal, vagy ezek variációival találkozhatunk mind a három Wasa-házból származó király, így II. János Kázmér műtárgyain, ötvösműveken, faragványokon, érmeken stb. egyaránt.[20] Saját családi címerüket, a búzakévet azonban mindig belekomponálták ezekbe a variációkba. A násfás serleg intaglióin ezekből a címer-elemekből egyet sem találunk, vagyis azok nem János Kázmér címerei.

Ismét van tehát egy címerünk, amelyről biztosan állíthatjuk, hogy nem az, aminek az 1685-ös leltárjegyzék alapján a szakirodalom tartja. Most azonban szerencsésebb helyzetben vagyunk, mint a szarvserleg esetében, ugyanis kideríthető, kinek a címerével állunk szemben.



# CONSTITVCIE SEYMW WALNE- GO KORONNEGO, W Wárszawie, Roku Páńskie- go, M. DC I X.



Cum Gratia & Privilegio S. R. M.  
W KRAKOWIE,  
W Drukarni Andrzeja Piotrkowczyka, Typographi Krola I. M.  
Roku Páńskiego, 1609.

11. A Wasa-házból származó lengyel királyok címere, 1609

Johann Siebmacher 1994-ben újra kiadott, *Wappenbuch von 1605* című könyvének 23. tábláján, színes ábrán, pontosan az a címer látható, mint amit a kakasos násfa drágakövére véstek.[21] A címer tulajdonosa a Trautson család, itt a Freiherren, vagyis a bárók közé sorolva. Ez csak annyiban nem helytálló, hogy Paul Sixtus von Trautson II. Rudolf császártól 1598-ban grófi címet és valószínűleg ezzel együtt címerbővítést is kapott. A bécsi Kunsthistorisches Museum 1988-as *Prag um 1600* című kiállításán ugyanis – amelyen a násfás serleg is szerepelt – két Trautson-címer is látható volt,



12. Trautson-címer Johann Siebmacher: *Wappenbuch von 1605* című könyvéből

egy érem Johann von Trautson (1509–1589) és egy plakett, fia, Paul Sixtus (1550–1621) címerével.[22] Az előbbi 1589-ből, az utóbbi 1587-ből való, és mindkettő még a korábbi, vagyis a kétfejű sas nélküli címet ábrázolja. Bizonyosnak látszik tehát, hogy ez a motívum a „Graf von Falkenstein” cím adományozásakor került címerbe. Ezek szerint a kakasos násfa, illetve a címeres intaglio 1598 után készült. Azt azonban, hogy a két intaglio nem egyszerre készülhetett, a kvalitásbeli különbségen túl az is bizonyítja, hogy az oroszlanos násfa címere köré az Aranygyapjas rend láncát vésték, amit 1612-ben kapott Paul Sixtus von Trautson.[23] Bár ezt a kitüntetést 1653-ban fia, Johann Franz (1609–1663) is megkapta, őt mint lehetséges megrendelőt nem vehetjük figyelembe, mert a szakirodalom szerint a násfás serleg mint nászajándék, 1644-ben került az Esterházy család birtokába.[24]

Hogy miként és hol került a két Trautson-címeres násfa a serlegre, még Bécsben vagy Lengyelországban, és főként, hogy csakugyan ez a serleg volt-e az a nászajándék, amit János Kázmér herceg Esterházy Miklós nádor leányának esküvőjére adott, a további kutatások fogják eldönteni.

Szikszay Béla

## JEGYZETEK

1 Az Esterházy-kincsek irodalma: Katona I.: Nyugat-magyarországi kincstárak. Az Esterházyak műkincsei I. Savaria. A Vas megyei múzeumok értesítője 7–8. 1973–1974. Szombathely 1979, 277–301; Katona I.: A fraknoi kincsek I–II. Soproni Szemle XXVIII. 1974, 216, 301; Héjnyő Dettári A.: A fraknoi Esterházy-kincstár a történeti források tükrében. In: Magyarországi reneszánsz és barokk. Művészettörténeti tanulmányok. Szerk.: Galavics G. Budapest 1974, 473–549; Szilágyi A.: Az Esterházy-kincstár. Budapest 1994.

2 Hlatky M.: A magyar gyűrű. Budapest 1938, 100, fotója: XI. 123; Európai zománcművesség a középkortól a szecesszióig. Válogatás az Iparművészeti Múzeum gyűjteményeiből. Iparművészeti Múzeum, Budapest 1991, 9–10, 27. (27. sz.); Ékszerek, érmek, rendjelek. Válogatás az Esterházy-gyűjteményből. Szerk: Pataki J. Iparművészeti Múzeum, Budapest 1994, 22. (11. sz.)

3 A címet Hlatky Mária még mint Esterházy-címet azonosította. Ugyanígy szerepelt az Iparművészeti Múzeum 1991-es kiállításán.



- 4 Ékszerek, érmek, rendjelek i. m. (2. j.)
- 5 Thurzó György 1606. április 10-én kapott grófi címet, de a címerbővítésre csak 1607-ben került sor. A főrendiház évkönyve. Szerk.: Szerencs J. Budapest 1900, 396; Galavics G.: Kössünk kardot a pogány ellen. Budapest 1986, 60., 8. színes kép
- 6 A címerleírásoknál csak a címerek (címeralakok) legjellemzőbb adatait írom le, nem foglalkozom a pajzs alakjával, a sisak formájával, a sisaktakaróval, a színekkkel, csak tartalmi összehasonlítással.
- 7 Vagyis, miután előbb volt a grófi cím és utána a címerbővítés, a monogramnak ebben az esetben a C G T betűkből kellene állnia. (Hacsak nem egy – e korban szokatlan – magyaros írásmóddal állunk szemben. Mert akkor akár G(róf) T(hurzó) M(ária)-ra is gondolhatnánk.)
- 8 Gudenus J. J.: A magyarországi főnemesség XX. századi genealógiája. Budapest, 199., I. 354–356.
- 9 Az európai iparművészet stíluskorszakai – Barokk és rokokó. Szerk.: Bardoly I. Iparművészeti Múzeum, Budapest 1990, I. 111. (5.27. sz.)
- 10 Katona i. m. 1979. (1. j.) és Katona i. m. (9. j.)
- 11 Itt is van egy kis zavar a címerek körül, mert a katalógus (9. j.) „...Esterházy Pál nádor hercegi címerét ábrázoló ezüstlemez”-ről ír, holott a lemezen a C(omes) P(aulus) E(sterházy) D(e) F(raknó) felirat látható és a címer is a griffes grófi és nem a bővített hercegi címer.
- 12 Katona i. m. 1979. (1. j.) 298. „Nem kell különösen bizonyítanunk, hogy az angol király címerével állunk szemben.”
- 13 Bruxelles, Bibliothèque Royale

- 14 Erről a címerhasználati rendszerről: Bedingsfeld, H.–Gwynn-Jones, P.: Címertan. Budapest 1994, 118.
- 15 Friar, S.: A Dictionary of Heraldry. New York 1987, 307.
- 16 A magyar nyelv, ellentétben az angollal, szűkölködik a megfelelő heraldikai szakkifejezésekben, ezért ideírom angolul is: *Or a Lion rampant Gules armed and langued Azure within a double Tressure flory counter flory of the second.*
- 17 Bedingsfeld–Gwynn i. m. (14. j.) 120.
- 18 Az európai iparművészet stíluskorszakai – Reneszánsz és manierizmus. Szerk.: Bardoly I. Iparművészeti Múzeum, Budapest 1988, 104. (317. sz.)
- 19 Ékszerek, érmek, rendjelek i. m. (2. j.) 36. (43. sz.)
- 20 Orzel bialy – 700 lat herbu pantswa Polskiego. Warszawa 1995, kat. sz. III. 23–30, IV. 19–21, 26–32, VI. 35, 38; Ékszerek, érmek, rendjelek i. m. 1994 (2. j.), 48. sz. (Igaz, ez III. Zsigmond 100 dukátos érmeje, de a címer ugyanaz.)
- 21 Appuhn, H.: Johann Siebmachers Wappenbuch von 1605. Dortmund 1994.
- 22 Prag um 1600. Kunst und Kultur am Hofe Kaiser Rudolfs II. Kunsthistorisches Museum, Wien 1988, I. 490. sz. és II. 817. sz.
- 23 La Toison d'Or – Cinq Siècles d'Art et d'Histoire. Musée Communal des Beaux-Arts, Bruges 1962. Paul Sixtus von Trautson a 325-ös, míg fia, Johann Franz, a 437-es sorszámmal szerepel a rend tagjainak sorában.
- 24 Szilágyi A.: Két királyi ajándék az Esterházy család kincstárában. In: Művészettörténeti tanulmányok Mojzer Miklós hatvanadik születésnapjára. A Magyar Nemzeti Galéria Évkönyve. Budapest 1991, 160.

## GOLDSMITH'S WORKS, COATS OF ARMS AND LEGENDS IN THE ESTERHÁZY COLLECTION

The paper highlights three pieces of goldsmith's art in the Esterházy collection of the Museum of Applied Arts. They came to the Esterházy family via inheritance or donation. The works have a common feature: all display coats of arms referring to the original owners. These persons are noted in Pál Esterházy's (1635–1713) inventories, in the description of the works. With reference to this, research literature has taken the connection between the coats of arms and the names of former owners or donors for granted. In my view, however, the inventories are mistaken, which I am trying to prove in the paper.

The first work is a “rosary ring”, an enamelled gold ring adorned with gems. The description dated 1696 says it was owned by Szaniszló Thurzó, bishop of Olmütz, who died in 1540. The insignia on the ring, however, is a variant of the Thurzó arms granted to György Thurzó, a member of the other branch of the family, in 1607. Consequently, the ring, or more precisely, the coat of arms it features, has nothing to do with bishop Szaniszló Thurzó.

The other goldsmith's work is a buffalo horn cup made in a German master's workshop in the first half of the 17th century. The inventory taken in 1693 claims the cup was the donation of

the English king Charles I. Literature has complied with this explanation, taking the blazon featuring a lion holding a star in its right for the coat of arms of the English king. However, kings of the Stuart House had no lion of this kind in their coats of arms, so it cannot have belonged to Charles I. So far, the blazon has not been identified, but it is possibly of German origin.

The third piece is the cup “with pendants”. Several late 17th century inventories (1685, 1693) register it as the gift of John Casimir II, king of Poland, stressing that two of the pendants covering the cup are adorned with intaglio which had the king's arms engraved in them. On this basis, art history has also taken them for the coats of arms of John Casimir II of the Wasa House, but it is again a mistake. The identifying attribute of the Wasa family is a sheaf of wheat that cannot be found in these blazons. The motifs of the coats of arms and their arrangement perfectly tally with the arms of the Trautson family used in 1598 and after 1612.

It appears justified to claim that the sources – Pál Esterházy's that-time inventories – are mistaken about the origins of these goldsmith's works. Further research is required to substantiate this assumption.

## ADATOK A MAGYARORSZÁGI ÖTVÖSSÉG TÖRTÉNETÉHEZ I.

### ESZTERGOM – PEST-BUDA – VARASD

Utójára – tudomásom szerint – 1967-ben jelent meg összefoglaló áttekintés Esztergom ötvöseiről. Cikkében Somogyi Árpád [1] elsősorban összeírásokra és tanácsülési jegyzőkönyvekre támaszkodott és így egyrészt fontos, az egyes ötvösök munkásságát határoló életrajzi adatok (születés, házasság, halálozás) jórészt hiányoznak közleményéből vagy pontatlanok, másrészt azokról az időszakokról, amelyekről forrásai hallgatnak, nem tudott semmit közölni vagy a források hallgatása félrevezette. Így a 18. század 20-as és 60-as éve között nem talált ötvöst Esztergomban, ami – látni fogjuk – tévedés. Az

alábbiakban így egyrészt más források, nevezetesen az anyakönyvek [2] és újonnan előkerült tárgyak segítségével kiegészíteném Esztergom ötvösségéről az eddig tudottakat, anélkül természetesen, hogy tekintettel a terjedelemre, feleslegesen ismétlésekbe bocsátkoznék, [3] másrészt új összefüggések felismerésével és a szakirodalom újabb eredményeire támaszkodva bemutatom Esztergom egyes ötvöseinek kapcsolódását Pest-Buda és bármilyen meglepően is hangzik, Varasd ötvösségéhez. Ez egyben magyarázatul szolgál a tanulmány alcímére is.



Somogyi egy 1715-ös összeírás alapján két ötvös működését jelzi a Vízivárosban, majd azt írja, hogy működésüket beszüntették, mert mesterségükből nem tudtak megélni. (Neveket sajnos nem említi.) A város 1732-ben pedig azt jelentette, hogy a szabad királyi városban semminemű ötvös nincs. Ezután az első ötvös csak 1765-ben jelenik meg.

Lássuk, mit tudhatunk meg ezzel szemben az anyakönyvekből. Ha a Vízivárosban tevékenykedő két ötvöst próbáljuk meghatározni, sajnos találgatásra kényszerülünk. Az anyakönyvben ugyanis ekkor, úgy az 1730-as évekig, nem jelölték a foglalkozást, mint ahogy, sajnos, az 1760-as évek és a 19. század 10-es évei között sem. A 18. század első évtizedeiben azonban még jelölhették a foglalkozást a családnevek.

1712. július 1-jén keresztelték a Vízivárosban Mathias Ötvös és Catharina fiát, Franciscust. Tíz év múlva újra felbukkan Mathias Ötvös (Öttvös, Eöttvös), de a felesége ekkor már Anna. A tőle született öt gyermek [4] közül a két idősebb fiú, úgy látszik, megérte a felnőttkort, de mivel később sem az előzőleg született Franciscus, sem ők nem találhatók az anyakönyvben Ötvös családnéven, valószínű, hogy apjuknak, kit 1732-ben emlitenek utoljára, a foglalkozása volt ötvös.

1714. július 5-én született Franciscus Öttvös és Anna leánya, Elisabetha. Róla semmi továbbit nem tudok.[5]

Feltételezésem szerint ez a Mátyás és Ferenc Ötvös volt az 1715-ös összeírásban szerepelt két vízivárosi ötvös.

1730 körül a Vízivárosban még két Ötvös található, mindkettő párkányi illetőségű volt.[6] Bár foglalkozást egyikőjüknel sem jelez az anyakönyv, de mivel később már nem fordulnak elő, illetve lehet, hogy más családnéven szerepelnek azonosíthatatlanul, talán ők is ötvösök voltak.

A Vízivárosban tűnik fel 1722-ben Antonius Pusztay (Pustaj), akinek foglalkozása 1724-ben faber (kovács), 1731-ben aurifaber (ötvös). Pusztai Antal 1700 körül született és 1740. december 12-én halt meg. Feleségétől, Buday Annától (Liptay Annának is nevezik), aki 50 éves korában 1749. május 27-én halt meg, kilenc gyermeke született.[7]

1720. október 19-én kereszt szülők a Belvárosban Melchior N. aurifaber (sic!) és Joanna Muk. Róla semmi továbbit nem tudok, nem sikerült egyetlen Menyhért keresztnevű lakossal sem azonosítani, de talán az ő gyermekük volt az a Marianna, aki hat hónapos korában halt meg 1730. február 10-én, és az anyakönyvben úgy szerepel, mint Marianna filia Melchiorné. Hasonló a helyzet a következő adattal. 1733. augusztus 6-án Maria Eva Niklasin, vidua aurifabrissa férjhez ment a Belvárosban Josephus Aupök kőmíveshez (murarius). Első férjét, az ötvöst, nem sikerült meghatározni.

1737-ben említik először az anyakönyvek Josephus (néha Josephus Georgius) Schaczl [8] polgári ötvöst (civis aurifaber, aurifaber civicus), aki feleségével, Maria (Anna Maria) Viderin (a családnév máskor Riderin, Widerin, Vidrin) többször kereszt szülők, együtt utoljára 1753-ban. Ezután rövid ideig másokkal szerepel, majd újból nősülhetett, mert Susanna Mayertől 1756. március 31-én fia született, Adamus Josephus. Többször kereszt szülők együtt is, utoljára 1757. február 15-én. Schaczl a város megbecsült polgára volt, tagja volt a külső tanácsnak (1744: civis ex Senatu exterioris et aurifaber, 1752: celeberrimus ex Regia), és szinte mindig megadják foglalkozását is: aurifaber. 1757 után eltűnik Esztergomból.

Szinte biztosan azonosítható az 1757. március 8-án Pesten polgárjogot kapott Josephus Schaczl ötvösmesterrel.[9] Az azonosítás legbiztosabb támasza a Főszékes-egyházi Kincstárban őrzött patenája, amelyen eddig közöletlen esztergomi próbajegy és IS mesterjegy található:[10]



Ez a mesterjegy feltűnően hasonlít Josephus Schaczl pesti ötvösmester jegyéhez. Sajnos, ez a patena az eddig ismert egyetlen emléke Josephus Schaczl legalább húszéves esztergomi működésének.[11]

Még két ötvös volt Esztergomban, aki később Budán, illetve Pesten tűnik fel. Joannes Sempeter aurifaber és felesége, Elisabetha Vimerin (talán Josephus Schaczl sógornője?) kereszt szülők 1748-ban. A Nápolyban született Schempeter János György 1752. szeptember 1-jén budai mester lett és 1753. július 23-án Budán polgárjogot kapott.[12] Ezt megelőzően több évet töltött Esztergomban. Még inkább valószínű ez Josephus Fauszer (Fauszer) esetén. Ő 1751. május 3-án kereszt szülők Eva Schützerin, majd 1751. augusztus 24-én feleségül vette Joannes Kampion szenátor özvegyét, Eva Szulczint. 1751. szeptember 16-án kapott Pesten polgárjogot.[13] Fauszer Pesten használt mesterjegye, a névbetűktől eltekintve, szinte azonos Schaczl mesterjegyével. Csak sajnálhatjuk, hogy esztergomi éveinek nem maradt vagy eddig nem került elő egyetlen emléke sem. Az 1759-ben a pesti ötvöscéhet megalakító hét mester között Schaczl és Fauszer is megtalálható. Mindkettejük munkáin a bécsi késő barokk stílusjegyei uralkodnak, a megrendelők ízléséhez igazítva. A Pesten készült munkáik alapján nagyon jó képességű ötvösök voltak. Schempeternek viszont nem ismert sem az esztergomi, sem a budai munkássága.

Csak egyszer említi az anyakönyv Franciscus Fraitzl aurifabert, amikor házasságot kötött 1753. április 19-én Elisabetha Guitmaninnal. Tanúja Josephus Schaczl volt.

Ez idő tájt találunk először adatot ötvöslegényről Esztergomban. Franciscus Tollmajer aurifaber sodalis 25 évesen halt meg 1751. június 13-án. Valószínűleg az egyik ekkor tevékenykedő mester legénye volt.

1745-ben jelenik meg először Joannes Minarics aurifaber, [14] aki 1715 körül született. 1745. augusztus 2-án kötött házasságot szolgálójával, az ekkor már az első gyermekükkel terhes Theresia Horváthtal. Hat gyermekük született, többségüknek Josephus Schaczl volt a keresztapja.[15] Joannes Minarics 1761. április 26-án halt meg.

1748. június 17-én kereszt szülők a Belvárosban Michael Aurifaber (sic!) és neje, Rosina Horvath. Azonosítható-e az ekkor még csak 22 éves Michael Pucherrel vagy a vele nagyjából egyidős Michael Ötvössel, nem tudom.

Michael Pucher, aki Tobias Puecher és Barbara fiaként született Győr-Újvárosban 1726. május 17-én,[16] először 1762-ben tűnik fel Esztergomban, ahol ekkor feleségével, Barbara Kumpisfelnerinnel kereszt szülők. Polgárjogot 1765-ben kapott.[17] Barbara 1776. április 22-én halt meg 36 éves korában, gyermekük nem volt. Pucher 1778. március 1-jén Anna (Anna Maria) Schvemmert vette feleségül, akitől nyolc gyermeke született.[18] Michael



Pucher 1802. március 28-án halt meg. Foglalkozását az anyakönyv egyszer sem említi.

Nem említi a foglalkozását az anyakönyv Michael Ötvösnek (Ötvess, Eötvöss) sem, akinek lehet, hogy csak a családneve ötvös, ő maga valamilyen más foglalkozást űzött, de mivel a fent említett Michael Aurifaber vele is azonos lehet, a teljesség kedvéért megemlítem. Michael Ötvös 1751. január 26-án vette feleségül Catharina Szobolyt (Szoboll, Szobonj, egy-egy alkalommal Szabó, illetve Fazekas), akitől hét gyermeke született.[19] Catharina 1763. május 2-án halt meg 37 éves korában, Michael 1773. június 1-én 48 évesen.

1763. április 23-án halt meg Joannes Schneider aurifaber 23 éves felesége, Maria. Korábban vele nem találkoztam, de valószínűleg azonosítható azzal a Joannes Schneiderrel (Snaider, Snajder), aki 1720 körül született és felesége Magdalena Huszar (Husanchin, Hozannin) volt. 1764-ben köthettek házasságot, mert ez évben született első gyermekük, akit még négy (vagy öt?) követett.[20] Joannes Schneider 1785. március 2-án halt meg 65 évesen.

Josephus Schaczl, Joannes Sempeter vagy Joannes Schneider munkája lehetett az a fedeles sótartó, amely egy 1938-as budapesti árverésen bukkant fel, és a katalógus a 18. század közepére keltezte.[21] Mesterjegye pajzsba írt IS. A pajzsba írt mesterjegyek tipikusan esztergominak tekinthetők. Ilyen mesterjegye van a 19. században Majovszki Jánosnak, Melichar Mártonnak és Raab Józsefnek.[22] Sajnos, a sótartó mesterjegyének rajza egyelőre nem ismert, mivel a tárgy az árverés óta lappang, de talán megegyezett azzal a jeggyel, ami egy budapesti magángyűjtemény hat kávéskanálán látható. A jellegzetes esztergomi mesterjegy mellett hasonló pajzsba írt 13 a próba.



Datálási problémát jelent azonban, hogy ezek az elhegyesedő nyelű, bütykös végű kanalak a század vége előtt – tudomás szerint – nem fordulnak elő, így a 18. század közepére keltezett sótartó mestere nehezen lehetett azonos a kanalakéval. Mivel Schaczl és Sempeter korán eltávozott Esztergomból, valószínűleg Joannes Schneider lehetett mind a sótartó, mind a kanalak mestere, feltéve, hogy ez a kanáltípus már 1785, Schneider halála előtt is használatban volt. Természetesen a próbajegy és ezzel a kanalak Esztergomhoz kapcsolása egyelőre csak feltételes lehet. Ugyanígy kísérletképpen esztergominak határoznam meg egy másik budapesti magángyűjtemény sótartóját. A három gömböcskére ülő domború, kerek talpra illeszkedő, lábként használt keskeny pánt tartja a keskeny pántból kialakított koszorút, amelybe valamikor a ma már sajnos hiányzó üvegbetét illeszkedett. A talpon és az egyik pánt-lábon kisméretű, pajzsba írt 13-as szám, mint próbajegy, a másik pánton HR mesterjegy van. A próba alakja a kanalakéhoz nagyon hasonló rajzú, de a pajzs mérete jóval kisebb a szokásos próbajegyeknél, inkább az aranytárgyaknál szokásos jegyméretekkel egyezik meg.



1. Sótartó. Esztergom (?), HR mester

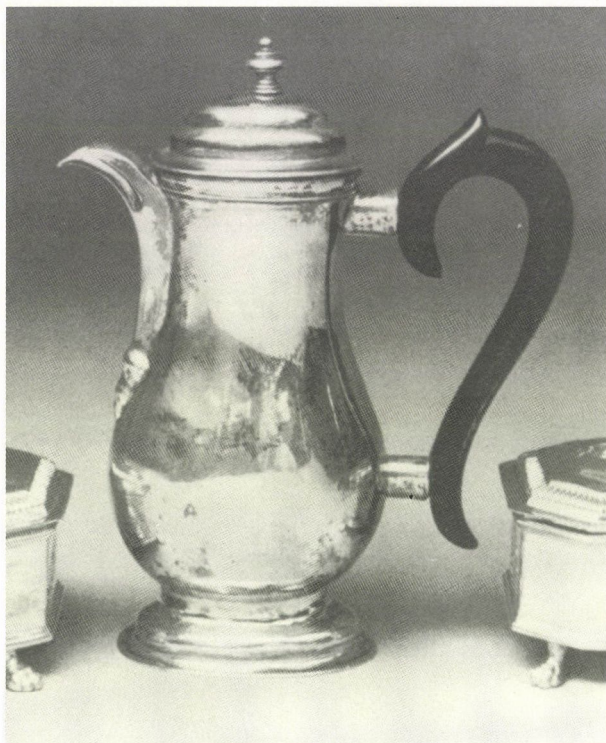
Mivel a tárgy talán keltezhető arra az időre, amikor az anyakönyv a foglalkozásokat nem jelzi, csak találgathatunk, ki lehet a mestere, feltéve, hogy tényleg Esztergomban készült. A Riedl családnevűek között, akik később mint rézművesek és ötvösök szerepelnek Esztergomban – és alább még szó lesz róluk – található a 18. század közepe táján Henricus Riedl (néha Hiedl, Redl, Hidl), akire ráillik a mesterjegy monogramja.[23] (Megjegyzem, a későbbi Riedlek sem követték a pajzs alakú mesterjegyek szokását). Az esztergomi származásnak talán nem mond ellent, azonban gyengíti a mesterjegy feloldását, hogy ilyen típusú sótartókat még a 19. század első negyedében is készítettek. Természetesen egyelőre mind a próbajegy, mind a mesterjegy meghatározása ebben az esetben is feltételesnek tekintendő.

1769-ben nyert polgárjogot Czillinger (Czviringer) József,[24] aki 1806 előtt halt meg, mert özvegye, Elisabetha Molnár 1806. július 13-án feleségül ment az özvegy Georgius Darrasshoz. Somogyi mesterjegye (!) alapján neki tulajdonítja az esztergomi belvárosi plébániatemplom barokk kelyhét, de sajnos a mesterjegy rajzát nem közli.

A Somogyi által említett,[25] 1778-ban polgárjogot nyert Herian Andrásról az anyakönyvekben nem találhatam adatot.

Nem tudom, ki lehetett a mestere annak a 18. század második felére keltezett kávéskannának, amely egy németországi árverésen tűnt fel, ugyanis mesterjegyét olvashatatlanak jelezték.[26] A közölt fénykép alapján jó munkának látszik, így mindenképpen gazdagítja az esztergomi ötvösségről alkotott képünket.





2. Kávéskanna. Esztergom, 18. század második fele

Mivel a 18. és 19. század fordulója körüli évtizedekben az anyakönyvek nem jelzik a foglalkozást, továbbra is meghatározhatatlan a Somogyi által közölt <sup>C</sup>p jegy mestere és egy ovális mezőbe írt IL jegy mestere is, amelyet egy németországi árverésen felbukkant gyertyatartóról közöltek.[27]

1815. október 9-én kapott Esztergomban polgárjogot a Liptószentmiklóson született Majovszki János [28] (Joannes, Joannes Benignus) aurifaber civis, aranyműves. Már özvegy volt, amikor 1818. február 3-án feleségül vette Francisca Ochran (Ochrana, Ohran, Ohrana), akitől öt gyermeke született.[29] Az 1828-as összeírás idején még Esztergomban volt,[30] de 1829-ben Rimaszombaton tűnik fel.[31] Nem tudom, családotól költözött-e át, de Esztergomban többet nem találkoztam Majovszkiakkal, kivéve, hogy mesterünk itt halt meg 1847. augusztus 26-án. Ekkor 75 éves volt.

Melichar Márton Prágából költözött Esztergomba. 1827. szeptember 30-án vette feleségül Josepha Nesslert. Szerepelt az 1828-as összeírásban, polgárjogot 1831. június 1-jén kapott.[32] Melichar 1840. november 16-án halt meg 43 éves korában. (Somogyi adatai szerint legalább tíz évvel idősebb volt.) Özvegye 1843. szeptember 5-én Szerencsés Mihály képfaragó segéd felesége lett. Ekkor „özv. Melichar Mártonnő szül. Koglbauer Josephina” néven szerepel, bár korábbi házasságánál nem említették, hogy özvegy lett volna. Melichar életének további eseményeit és munkásságát – utalva Kőszeghy jegykönyvében említetkekre is – Somogyi már ismertette, ezt itt csak kiegészíteném. Kőszeghy K:678/c számon közöl magángyűjteményből egy karos gyertyatartópárt, amelynek alsó része Bécsben készült 1816-ban. Budapestten 1934-ben árvereztek el egy 1830 körüli esztergomi

jelzésű karos gyertyatartópárt, amelynek alsó része ugyancsak Bécsben készült, de 1811-ben. Sajnos mesterjegyet az árverési katalógus nem közöl.[33] Itt vagy ugyanarról a tárgyról lehet szó (nem kizárható, hogy elírták a bécsi jegy évszámát), vagy Esztergomban valamelyik ötvös, nagy valószínűséggel Melichar specialitása lehetett az egyszerű gyertyatartók karossá bővítése. Egy másik budapesti árverésen félgömbös csészéjű, talpas sötartópár szerepelt 1820–1830 közötti esztergomi jelzéssel.[34] Sajnos, a mesterjegyet itt sem közölték. Készítője az időmeghatározás alapján vagy Majovszki vagy Melichar lehetett. Biztosan Melichar műve viszont egy ma is Esztergomban őrzött kehely, amelyre Cséfalvay Pál igazgató úr hívta fel figyelmemet, amiért e helyen is köszönetet mondok. A kapott fénykép szerint a kehelyen K:679 mesterjegy és K:667 próbajegy található. (Őrzési helyéről az igazgató úr csak azt közölte, hogy nem a Keresztény Múzeum tulajdonában van. Tudjuk, hogy Melichar sokat dolgozott a belvárosi plébániatemplom részére, talán ez a kehely is ide készült.)

A Riedl családnév már nagyon korán felbukkan Esztergomban, de a 19. század folyamán tevékenykedő rézműves és ötvös Riedlek azonosítható őse, Christophorus Riedl 1772-ben tűnik fel először. Ekkor születik Elisabetha Schindlerintől legidősebb fia, akit még két fiú követett, a legfiatalabb Michael Franciscus.[35] Elisabetha 1778. október 9-én 24 éves korában meghalt. Christophorus Riedl már 1778. november 22-én újra megnősült. Második feleségétől, Theresia Isochintól csak egy lánya született.[36] Christophorus Riedl és felesége 1800-ban még keresztstülő, de ezután más adatot már nem találtam róluk. Foglalkozását egyszer sem jelzi az anyakönyv, de amikor fia polgárjogot kap, gombcsináló mesternek mondják.

Michael Riedl, Christophorus Riedl fia, 1776. szeptember 25-én született, 1807. szeptember 26-án kapott polgárjogot. Foglalkozása az anyakönyvben Gürtler (1822), aurifaber magister (1826–1828), civis aurifaber (1835). 1803. január 10-én nősült meg. Felesége az 1778. március 26-án született Elisabetha Imhof (Inhoff, Imhofer) volt. Tíz gyermekük született,[37] köztük az ötvösmester Franciscus és a rézműves Josephus. Michael Riedl tevékenységének ismertetése alól felment Somogyi részletes tanulmánya, amelyet újabb adattal kiegészíteni nem tudok. Michael Riedl 1835. szeptember 9-én, özvegye 1844. április 14-én halt meg.

Franciscus Riedl, Michael Riedl fia, 1812. április 13-án született. 1845. október 14-én házasodott meg. Felesége Gerber Johanna (Anna) volt, akitől öt gyermeke született.[38] Riedl Ferenc foglalkozása az anyakönyvben rézöntőmester, rézműves, ötvös. Mint ötvös 1844-től tevékenykedhetett a tanács határozata alapján.[39] Róla Somogyi nem sokat tudott, ezért néhány adattal bővíthetem ismereteinket. A budapesti műkereskedelemben tűnt fel és egy kiállításon [40] is szerepelt egy teljesen dísztelen, téglatest alakú cukordoboz, rajta 1848-as évszámú esztergomi próbajegy és FR mesterjegy, ami Riedl Ferenc jegyének oldható fel.





Riedl Ferenc 1859-ben a Bakócz-kápolna kegyképének borítását javította. A borítás alatt hagyott nyomtatott névjegy felirata szerint: „Riedl Ferencz, Réz és Pakfong művész. Lakik Buda-utczán a rácz templom átelében, 361-ik szám alatt Esztergomban” és a hátlapján kézzel írva „Franz Riedl Gürtler in Gran”. [41] 1864-ben az ínség enyhítésére, 1867-ben az aradi vértanúk emlékoszlopára adakozott. [42]

Korán megjelenik Esztergomban a Gerstner család, de a 19. század első felében tevékeny órás- és ötvös-dinasztia először 1806-ban kerül szemünk elé. 1806. november 16-án köt házasságot Joannes (Joannes Georgius) Gerstner órasmester (horopaeus magister, civis) és Joanna Gavin (Gablin, Knabl, Knabe, Knabel stb.). Kilenc gyermekük született, [43] köztük a későbbi ötvös. Az órasmester 1835. május 3-án, özvegye 1841. március 15-én halt meg.

Antonius Gerstner, Joannes Gerstner órasmester hatodik gyermekeként született 1818. május 25-én. 1841. július 6-án feleségül vette Schwartz Terézt, akitől még Esztergomban két leánya született. [44] Gerstner Antaltól Somogyi evőeszközöket közölt a Balassi Bálint Múzeum tulajdonából, [45] amelyeken a kiírt „Gerstner” mesterjegyet találta, de a mester keresztnévét meghatározni nem tudta, csak jelezte, hogy Gerstner órasmester fiai közt keresendő. Ugyanezzel a mesterjeggyel láttam a budapesti műkereskedelemben 1987-ben hat evőkanalat. Ezeket is, mint a Somogyi által közölteken is a mesterjegy és a próbajegy mellett a K:674 helybélyeghez hasonló „GRAN” helybélyeg is volt, de természetesen lényegesen nagyobb méretű, mint a Kőszeghy által aranytárgyon talált helybélyeg. Miután apjuk hagyatékán a Gerstner-fiúk megosztottak, [46] Antal még ugyanabban az évben lakhatási jogot kért a varasdi tanácstól. A polgárjogot 1846-ban kérelmezte és 1847. április 16-án nyerte el. [47]

Mivel az adatokat közlő tanulmány nehezen hozzáférhető, röviden felsorolom Gerstner varasdi munkásságának itt közölt, eddig feltárt emlékeit.

1849-ben javította a Marija Bistrica-i kegytemplom monstranciáját. 1850 körül magánmegrendelésre készített evőeszközöket, amelyből hat kanalat és egy merőkanalat koprivnicai (Kaproncza) magántulajdonból AT monogrammal publikáltak. Két ezüstkoronát készített a lepoglavai Szűz Mária-templom részére, amelyek ma a zágrábi egyházmegyei múzeumban találhatók. Pacifikálét készített a virovitcai (Verőcze) ferences templomnak és két ezüst olajtartó szelencét a

varasdi Szent Flórián-kápolnába. 1853-ban készített a koprivnicai csizmadia céh templomi zászlójára ezüst zászlócsücsöt.

A kanalakon a varasdi városi címet idéző, már a 18. századból is ismert próbajegy látható, Gerstnernek már, Esztergomból is ismert mesterjegyével.



Gerstner.

A lepoglavai koronákon új próbajegy tűnik fel, amely a bécsi próbajegyekre emlékeztet, a befoglalt V betű jelzi Varasdöt. A mesterjegy is új. A kiírt „Gerstner” jegyet körbevevő idom követi a G betű vonalát.



Gerstner.

Ezeket az adatokat kiegészíthetem budapesti magángyűjteményben talált, illetve műkereskedelemben látott tárgyakkal. Magángyűjteményben találtam két késbakot 1849. évi próbajeggyel. A késbakokon IR és MR vésett monogram volt. 1996-ban szerepelt árverésen hat evőkanál 1857. évi próbajeggyel, és 1997-ben ugyancsak hat evőkanál gótbetűs GK monogrammal és 1847. évi próbajeggyel. [48]

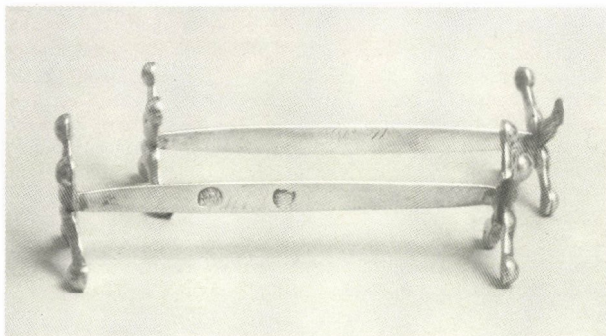
Ezen a tárgyakon a már ismert, Bécsét idéző próbajegy szerepel újabb évszámokkal. A késbakokon az esztergomi pajzs alakú mesterjegyekkel analóg mesterjegy, a kanalakon magukban álló betűk találhatók.



AG

Gerstner a publikált adatok alapján még 1869-ben is biztosan dolgozott Varasdon és ekkor még ereje teljében lehetett. Így varasdi munkássága legalább 25 évet fog át, aminek eddig csak számban csekély hányadát ismerjük.

Gerstner Antal Varasdon halt meg 1890. augusztus 28-án. [49]



3. Késbakok. Varasd, 1849. Gerstner Antal

Grotte András



1 Somogyi Árpád: Esztergom régi ötvösművészetéről. Művészettörténeti Értesítő XVI. 1967, 141–150.

2 A tanulmányhoz Esztergom (Esztergom-Belváros) és Esztergom-Víziváros plébániák születési, házassági és halálozási anyakönyveinek mikrofilm-másolatait használtam a Magyar Országos Levéltár Filmtár A312–A326. sz. tekerceiről. Sajnos, az anyakönyvek több lapja olvashatatlan.

3 Nem ismertetem itt Raab József adatait sem. Róla korábban más összefüggésben már részletesen írtam (*Grotte András: Egy magyarországi ötvösdinasztia – a Raab család. Művészettörténeti Értesítő XXXVIII. 1989, 110–135.*), és újabb adat azóta nem került elő.

4 A gyermekek: Antonius (1723. augusztus 31.), Mathias (1726. május 23.), Elisabetha (1 éves korában halt meg 1728. december 24-én), Joannes (1729. november 16–november 17.), Barbara Mária (1732. november 4–november 5.).

5 1752. november 3-án született Franciscus Ötvös és Rosina Pató leánya, Elisabetha. Valószínűleg nem azonosítható a korábbi Franciscus Ötvössel, sőt, mivel ebben az időben az anyakönyvben szinte állandóan szerepel a foglalkozás is, így ő már csak a családnevében őrizte valamelyik őse foglalkozását.

6 Stephanus Ötvös és Catharina leánya, Barbara 1730. május 13-án született. A valószínűleg azonos Stephanus Ötvös másik leánya, már Anna nevű feleségétől, Clara, 1733. március 30-án született.

Andreas Ötvös és Catharina fia, Stephanus 1730. szeptember 4-én született.

7 A gyermekek: Mathias (1722. február 17.), Joannes (1724. június 3., talán azonos azzal a Joannes Pusztayval, aki 1747. január 29-én feleségül vette Andreas Jankovics szolgáját, Elisabethet, és 1748. október 14-én született fiúk, Joannes Georgius), Martinus (1728. november 7–1731. október 30.), Franciscus (1731. január 15–február 20.), Marianna (1732. február 29.), Magdalena (1734. május 5.), Josephus (1736. március 3.), Stephanus (1738. augusztus 8–1748. október 9.), Catharina posthuma (1741. április 20–1742. augusztus 11.).

8 Nevét az anyakönyvekben rendkívül változatosan írják: Schaczl, Saczl, Sacel, Schatzl, Szaczll, Schettl, Schetel, Scheützl, Schalzl, Schaczell stb.

9 Erre már Somogyi is utalt Mihalik Sándor szóbeli közlésére hivatkozva. *Somogyi i. m. 150, 60. jegyzet. P. Brestyánszky Ilona: A pest-budai ötvösség története. Budapest 1977, 339–340.*

10 Magyarország Műemléki Topográfiája. Szerk.: Gerevich Tibor. I. kötet. Esztergom műemlékei I. rész. Múzeumok, kincstár, könyvtár. Összeállította Genthon István, többek közreműködésével. (továbbiakban: Topográfia) Budapest 1948, 260. A jegyek rajzáért és fényképezéért e helyen is köszönetet mondok Cséfalvay Pál igazgató úrnak.

11 A soproni ötvösök irataiban idegen, csak itt beírt mesterként 1736–1741 között szerepel, működési hely megjelölése nélkül, Josef Schätzl (*Dr. Csatai Endre: Soproni ötvösök a XV.–XIX. században. Sopron 1931, 19.*). Mint láttuk, Schätzl 1737-től már biztosan esztergomi lakos, azonosítása a Sopronban beírt mesterrel – újabb adatok előkerüléséig – nem igazolható. A soproni Schätzl családban (*Házi Jenő: Soproni polgárcsaládok 1535–1848. Budapest 1982, 786.*) volt-e ebben az időben József nevű családtag, aki esetleg elszármazott Sopronból, még további kutatást igényel.

12 *P. Brestyánszky i. m. 214.*

13 *P. Brestyánszky i. m. 249–251.*

14 Neve többféleképpen fordul elő: Minarics, Minaricz, Minorics, Milnerics, Mlinarics, Minerits, Menarovics.

15 A gyermekek: Maria Theresia (1745. szeptember 7.), Franciscus (1747. augusztus 31., még aznap meghalt), Ignatius (1748. október 17–október 18.), Julianna (1750. május 1.), Agnes (1752. október 11.), Eva (1756. június 12., még aznap meghalt).

16 Győr-Újváros anyakönyvei: Magyar Országos Levéltár Filmtár A1766. sz. doboz.

17 *Kapossy János: Magyarországi ötvösök a XVIII.–XIX. században. Budapest 1934, 27.*

18 A gyermekek: Josephus (1778. november 21–1829. március 22., lakatos mester), Sophia (1780. október 1., férjhez ment 1801. február 15-én Emericus Novak cipésmesterhez), Antonius (1783. június 1–június 9.), Franciscus (1784. május 30.), Theresia (1790. október 4–1792. november 15.), Magdalena (1793. január 16–1795. március 19.), Anna (1795. április 22–szeptember 8.), Magdalena (1796. december 27.).

19 A gyermekek: Susanna (1752. május 18–május 29.), Theresia (1753. május 27.), Julianna (1755. április 7–június 6.), Clara (1757. február 3.), Rosalia (1759. május 16.), Anna Rosalia (1760. december 21-én halt meg pár hónapos korában), Joannes Michael (1762. április 22–május 18.).

20 A gyermekek: Anna (négyévesen halt meg 1768. május 2-án), Magdalena (1766. január 29–1769. július 21.), Joana (1771. április 11-én halt meg kétévesen), Jacobus? (1769. február 16., neve rosszul olvasható, lehet, hogy azonos Josephussal), Josephus (1769. június 11-én halt meg három hónapos korában) és Anna Maria (1773. augusztus 10–1775. szeptember 18.).

21 A m. kir. Postatakarékpénztár Árverési Csarnoka LXXXVIII. Aukciója (1938. december) 1102. sz. A katalógus megjegyzi, hogy a sórtartó „a legrégibb esztergomi bélyegű ötvösmunka, amelyről nyomtatásban említés történik.”

22 *Köszeghy Elemér: Magyarországi ötvösjegyek a középkortól 1867-ig. Budapest 1936. K:677, K:678, K:681 sorszámu jegyek. Meg kell említenem, hogy ezt a jellegzetes paizs alakú mesterjegy-rajzt több bécsi mester is használta (J. Klima, W. Berghaus, Joh. Klima, M. Ollneck. L.: *Knies, Carl: Wiener Goldschmiedezeichen aus dem Jahren 1781–1850. Wien 1905*), de természetesen mindig a bécsi próbajeggyel együtt.*

23 Henricus Riedl kisleánya, Maria 1742. december 24-én született a Vízivárosban, az anya neve hiányzik. Az özvegy Henricus Riedl 1764. június 12-én feleségül vette Barbara Kamint. Négy gyermekük született: Joannes (1766. december 1–1769. december 27.), Anna Maria (1768. szeptember 15–szeptember 22.), Joannes Georgius (1769. szeptember 9.) és Michael (1772. szeptember 28.). A szülők halálozási adatait nem találtam meg. Ugyanebben az időben élt Esztergomban Joannes Resztlinger fibulifex, akinek feleségétől, Regina Aignerintől 1749. augusztus 9-én született fia, Michael. A gombkészítő Resztlinger is készíthette volna ezt a sórtartót, de Erdélyen és a felvidéki szász városokon kívül nem volt szokásos a Joannes helyett a Hans névváltozat használata a mesterjegyekben. Azonban Resztlinger is figyelembe vehető az esztergomi ötvösség vizsgálatakor.

24 *Somogyi i. m. 143.*

25 Uo.

26 Lempertz Auktionen 585. (Köln, 1981. november) 1261. sz.: Kaffekänchen. Silber, getrieben. Ovaler profilierter Fuss, ovaler gebauchter Körper mit kurzem geschweiftem Aussuss, gewölbt mit profilierter Klappdeckel mit profilierter Knauf. S-Henkel aus Holz. Marken: Beschauezeichen R3 9417, Beschauezeichen Esztergom in Ungarn, 18. Jh. Meistermarke verschlagen. UNGARN, ESZTERGOM, 2H. 18. Jh. H: 18,5 cm, Gewicht: ca. 260 gr. 3000 DM.

A kávéskanna még kétszer szerepelt a Lempertz cég egymást követő árverésein: 588. (1982. május) 1377. sz., 591. (1982. november) 1304. sz.

27 Lempertz Auktionen 573. (Köln, 1979. november) 1133. sz.: Kerzenleuchter. Silber, getrieben. Runder Fuss, glatter Schaft, eingesetzte runde Traufschale. Am Basis und Kapitell umlaufende Profilbündel. Marken: Beschauezeichen R3 9417, Beschauezeichen Esztergom in Ungarn, 19. Jh. Meistermarke: IL im Oval. UNGARN, ESZTERGOM. 1H. 19. Jh. H: 19 cm, Gewicht: ca. 180 gr. 1000 DM.

28 *Kapossy i. m. 40.*

29 A gyermekek: Benedictus (1820. február 13–május 12.), Anna Maria (1821. április 4.), Nicolaus (1822. december 3.), Andreas (1824. február 16.) és Carolus Josephus (1827. január 7–május 1.).

30 *Kapossy i. m. 40.*

31 *Mihalik Sándor: A rimaszombati ötvöscéh. Budapest 1919, 93.*



- 32 Kapossy i. m. 41.  
 33 Az Ernst-Múzeum Aukciói L. 1934. december. 688. sz.  
 34 Az Ernst-Múzeum Aukciói XXXIV. 1927. április. 1229. sz.  
 35 A gyermekek: Ignatius (1772. szeptember 24–1775. június 7.), Franciscus Georgius (1774. július 12.) és Michael Franciscus (1776. szeptember 25.).  
 36 Theresia (1779. október 15–1784. március 13.).  
 37 A gyermekek: Catharina (1803. november 6–1804. október 20.), Elisabetha Valburga (1805. január 25–1878. március 24., Joannes Taxner tincor, festőmester felesége lett), Joannes (1807. április 4.), Franciscus (1812. február 21-én halt meg háromévesen), Andreas (1809. augusztus 17.), Franciscus (1812. április 13., a későbbi ötvösmester), Josephus (1814. február 11., a későbbi rézműves), Theresia (1816. október 7–1844. június 12., 1840. február 26-án feleségül ment Stelczner Antalhoz), Julianna (1819. január 15., 1838. július 17-én Hausner György vadász felesége lett) és Rosina (1822. március 10., 1844. augusztus 24-én Schmidt János kövesdi szűcsmester felesége lett).  
 38 A gyermekek: Károly György (1847. január 15.), Tódor Ferenc (1848. május 6.), Henrik Ferenc (1850. június 30., kovácsmester lett, 1889. június 30-án feleségül vette Mach Annát), Francisca (1853. október 8–1873. április 21.) és Victor Eduardus Franciscus (1859. december 17.).  
 39 Somogyi i. m. 146.  
 40 Antik Enteriőr '95. II. Magyarországi régiség kiállítás és vásár. Budapest 1995. november.  
 41 Ruzsa György: Az Iparművészeti Múzeum ikongyűjteményének új szerzeményei. Művészettörténeti Értesítő XXXVIII. 1989, 108, 28. jegyzet.  
 42 Esztergomi Újság 1864. április 3., Esztergomi Közlöny 1867. december 1.

43 A gyermekek: Franciscus (1809. január 5–1810. április 4.), Joannes (de Padua?, 1811. január 23.), Joanna (1812. május 3–1837. január 25., hajadon), Joannes Nep. (1814. április 5–december 10.), Maria (1815. október 23.), Antonius (1818. május 25.), Anna (1820. május 21–1868. október 27.), Aloysia (1822. július 13–1863. március 17.), Josepha (1825. november 29–1826. április 21.).

Maria 1837. április 3-án házasságot kötött a Bécsből származott Binting Ignác óraművessel. Tíz gyermekük közül az 1842-ben született Hermina Joanna Winkler Károly órás felesége lett 1858-ban, a húszévesen, 1865-ben meghalt Ignác Ferdinánd pedig órás lett. Az 1863. január 11-én 58 éves korában meghalt Binting Ignác egyik órája nemrég került az Iparművészeti Múzeumba (Ars Decorativa 15. Budapest 1995, 186–187).

Anna Bozzi Antal Lombardiából származott norimbergi kereskedő felesége lett 1841-ben. Négy gyermeke született az 1849-ben meghalt, akkor 49 éves Bozzitól.

Aloysia 1843-ban ment férjhez Bierbroyer József váci dohánykereskedőhöz.

44 Gyermekei: Johanna Katalin (1842. december 28.) és Mária Lujza (1844. július 31.). Mária Lujza Esztergomban ment férjhez Hübner Antal cukrászhoz 1865. szeptember 12-én.

45 Somogyi i. m. 146.

46 Uo.

47 Bach, Ivan: Varazdinski zlatari Juraj Kunic (oko 1777–1831) i njegov sin Vinko (1801–poslije 1841). Zagreb 1977. A korábban írt tanulmány megjelent: Radovi Instituta za povijest umjetnosti 7. Zagreb 1983. Ebben Gerstnerről: 54, 56.

48 Belvárosi Aukciósház 68. árverés (1996. november 4.) 247. sz. és uo. 95. árverés (1997. június 2.) 302. sz. (A katalógusban a jegyeket nem közölték.)

49 Bach i. m. 56.

## ADATOK ÉS MŰVEK BALASSA FERENC MAJDANI ÉLETRAJZÁHOZ

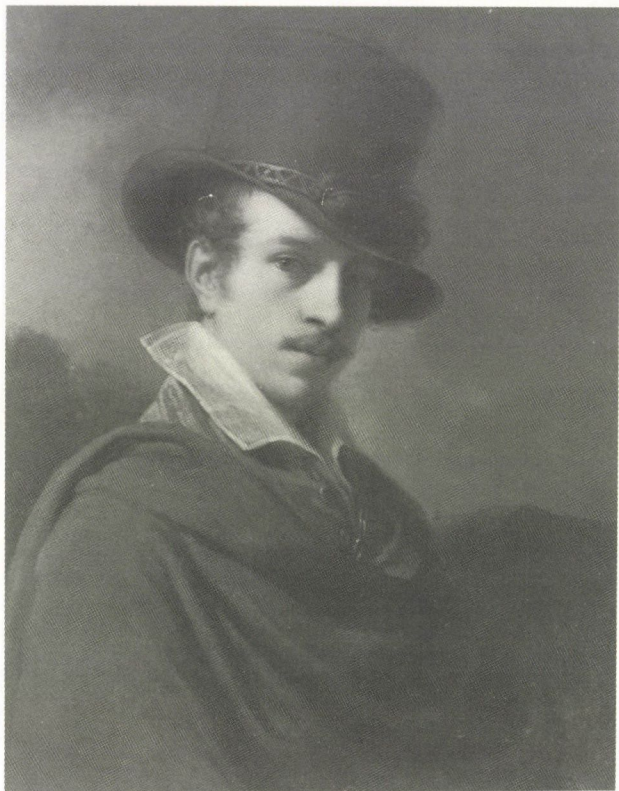
Balassa Ferencről meglepően bő irodalma ellenére máig bizonytalanok az ismeretek, mind életrajzi adatait, mind pályájának és működésének részleteit illetően. Már születésének ideje körül is ellentmondásokkal találkozunk, a halálával kapcsolatban eddig felmerült időpontok pedig éppenséggel ellenőrizhetetlenek. A pozsonyi nemesi családból származó süketnéma festő születésének legtöbbször előforduló dátuma, 1794. szeptember 3. Pozsony, Ponori Thewrewk József 1846-ban közzétett adatán alapszik.[1] De találkozunk egy mindeddig kideríthetetlen forrásból eredő november 2-i időponttal is, ugyanabból az évből.[2] Újabb lehetséges születési dátumként felmerült az 1795. év is, csak feltételezni tudjuk, hogy a bécsi Képzőművészeti Akadémia protokollumaiban található adatokra alapozva.[3] Ott ugyanis 1812. június 1-i beiratkozása alkalmával, amikor neve először tűnik fel, 16 évesnek mondta magát.[4] a következő bejegyzésekben 1813. szeptemberi beiratkozási dátummal pedig 18 évesként szerepel. Lehetséges tehát, hogy a szeptember 3. mint születési időpont helyes, csak az évet kell az eddigi helyett 1795-re módosítani. De vegyük sorra, amit tudunk.

Tanulmányainak kezdeteiről sikeres római szereplése alkalmával 1824-ben a Budán megjelenő *Gemeinnützige Blätter* közöl részletes beszámolót. Eszerint Balassa 1803-ban a siketek váci intézetében kezdett rajtot tanulni első tanárától, Schönbauer Vincétől.[5] Képzése 1808-ban a bécsi „k.k. Politechnisches Institut” növendékeként folytatódik – a tudósítás szerint ekkor 13 éves –, [6] 1812 júniusában pedig, mint említettük, a Képzőművészeti

Akadémiára iratkozik be. A Protokollum bejegyzése ez időben a bécsi siketnéma intézet lakójának mondja. Úgy tűnik, hogy „szakot” csak 1813. szeptemberi beiratkozása alkalmával választ. A téli szemeszter idején négy hónapig a tájfestészet tagozatot látogatja,[7] majd a rajz szakosztályon tanul tovább, ahol 1815-ig, később némi megszakítás után 1818-tól 1822-ig találkozunk a nevével, a téli és a nyári szemeszterek hallgatójaként, váltakozóan 1-es és 2-es minősítéssel.[8] Az akadémiai tanulmányokhoz kapcsolódó utolsó bejegyzést vele kapcsolatban a „Winterkurs 1823 bis Sommerkurs 1833” időszak hallgatóinak névkönyvében találjuk, ahol azonban a neve mellett a minősítés rovat már nincs kitöltve. Tehát szeptemberben még beiratkozott, de a félét már nem fejezte be.[9]

Az akadémiai évek munkái és vonzó fiatalkori *Önarcképe*, amely a késői Lampi-művek meghatározó hatását mutatja, egy ígéretes és tudatosan indított portréfestői pálya lehetőségét veti fel, sajnos folytatása nélkül.[10] Ekkor készült, s részben csak adatból ismert művei mindegyike ugyanis portré, melyekkel az Akadémia tárlatain lépett fel. 1820-ban *Önarcképével*, valamint egy *Gyermecképpel*, [11] 1822-ben pedig Joseph von Gürtler, valamint Georg von Hirsch „K.K. Generalfeldwachtmeister” képmásaival, továbbá egy ismeretlen arcképével.[12] Ekkoriban az akadémiai feladatokon túl is ez a műfaj foglalkoztatta. Egy további, ebből az időből származó műve szintén arckép, egy 1821-re datált Festetich György-képmás. Igaz, nem önálló munka, Vinzenz Georg Kininger kompozíciója alapján készült, amelyet





1. Balassa Ferenc: Önarckép, 1820.  
Magyar Nemzeti Galéria



2. Balassa Ferenc: Gróf Festetich György, 1821.  
Keszthely, Helikon Kastélynúzeum és Könyvtár



3. Johann Baptist Lampi-Balassa Ferenc: „II. József a siketnémák atyja”,  
litográfia. Magyar Nemzeti Galéria, Grafikai Gyűjtemény

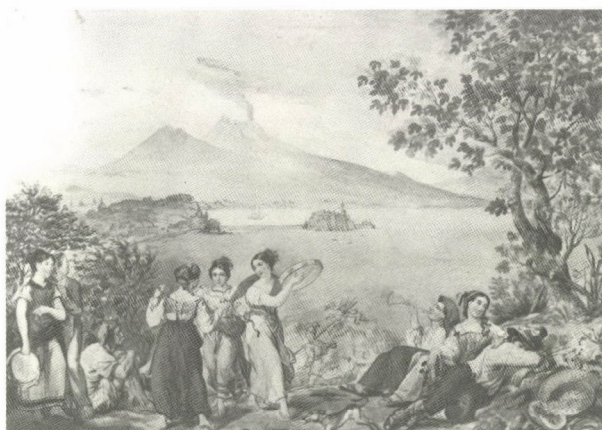




4. Balassa Ferenc: Tájrész az itáliai vázlatkönyvből, 1826 körül. Magyar Nemzeti Galéria, Grafikai Gyűjtemény



5. Balassa Ferenc: Barátság-allegória, 1826. Magyar Nemzeti Galéria, Grafikai Gyűjtemény



6. Balassa Ferenc: Szüret Nápoly mellett, 1820-as évek második fele. Magyar Nemzeti Galéria, Grafikai Gyűjtemény

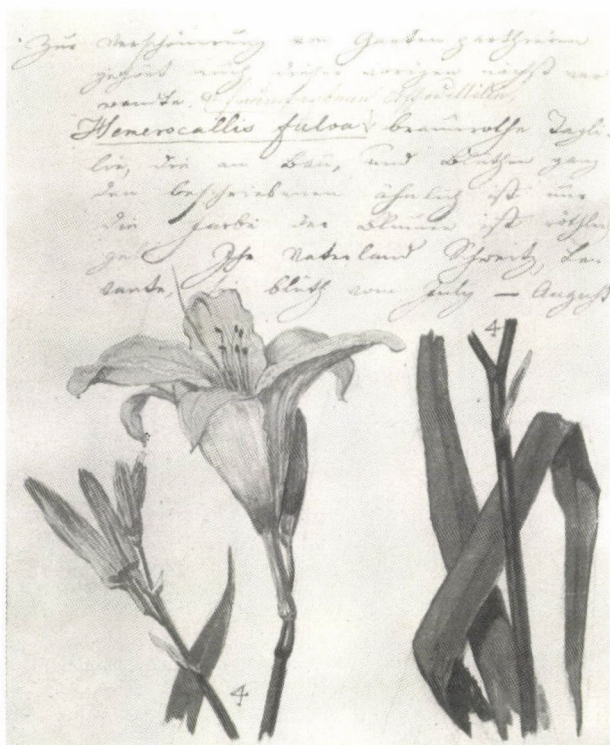




7. Balassa Ferenc: A Paeonia officinalis ábrája.  
Naturgeschichte von Garten Zierpflanzen ...  
Fol. 62v, 1823–1848 között. Magyar Nemzeti Galéria,  
Grafikai Gyűjtemény



8. Balassa Ferenc: A Trollius asiaticus ábrája.  
Naturgeschichte von Garten Zierpflanzen ...  
Fol. 43v, 1823–1848 között. Magyar Nemzeti Galéria,  
Grafikai Gyűjtemény



9. Balassa Ferenc: A Hemerocallis flava ábrája.  
Naturgeschichte von Garten Zierpflanzen ...  
Fol. 59v, 1823–1848 között. Magyar Nemzeti Galéria,  
Grafikai Gyűjtemény

Balassa David Weiss metszetéből ismerhetett.[13] Ugyancsak itt említjük meg, bár készítése idejét nem ismerjük, Balassa egyetlen sokszorosított munkáját, egy Lampi nyomán készült litográfiát, amely II. Józsefet, a „siketnémák atyját” ábrázolja.[14] A meglehetősen jó színvonalon kivitelezett lap kapcsolódhat Balassa ebben a technikában végzett – s csupán e munkájából tudott – tanulmányaihoz, a siketnémák bécsi intézetét támogató II. József helybeli emlékéhez, de lehet tiszteletadás a festőt pártfogoló intézmény iránt, illetve mindez együttvéve.

Akadémiai tanulmányait felfüggesztve 1823 első felében valószínűleg visszatért Pozsonyba. Innen datálta ugyanis egyik (bejegyzései alapján) inkább kedvtelésből és tudományos érdeklődésből, semmint szakmai ambícióból megkezdett munkáját: kerti és vadon termesztett virágok illusztrációkkal ellátott botanikai leírását.[15] Az akvarelllel és gouache-sal színezett 133 rajz legtöbbször botanikai művek képes ábráit másolva, ahogyan maga írja „nach den besten Originalien” készült, s csak elenyésző azoknak a rajzoknak a száma, amelyeknél a címben jelzett módon „nach der Natur”, Balassa maga próbálkozott a tudományos illusztráció szintjét megütni – mi tagadás, igen változó színvonalon.

Az 1823 szeptemberében kezdődő téli szemesztart félbehagyva végleg megszakította tehát tanulmányait a bécsi Akadémián. Rómába utazott, ahol a helyi sajtó híradása szerint 1824 augusztusában az ottani „Mária-templomban” nagy elismerés mellett mutatta be festményét, egy orgonán játszó Szent Cecíliát.[16] Később





10. Balassa Ferenc: V. Ferdinánd, 1840. Magyar Nemzeti Múzeum, Történelmi Képcsarnok

ezzel a képpel a bécsi Akadémia 1826. évi tárlatán is szerepelt.[17] Legközelebb Münchenben hallunk róla, ahol 1825. augusztus 16-án beiratkozik az Akadémia történeti festészet tagozatára, a matrikula szerint „csak rövid időre, néhány aktot rajzolni.”[18] Nem tudjuk, végül mennyi ideig volt ott, tény, hogy 1826-ban már ismét Itáliában találjuk. Addigi, jobbára figurális műfajokban való jártasságát igen tudatosan egy más irányú képzéssel igyekszik kiegészíteni: perspektíva-rajzot tanul. Ez időben használt vázlatkönyve ugyanis megőrizte bizonyos – feltehetően a bolognai művészcsaládból származó[19] – Angelo Toselli „Pittore Prospettico” hirdetését három hónapos „perspektíva-kurzusára”, november 1-jei kezdettel. A vázlatkönyv ennek a kurzusnak a „jegyzeteit” tartalmazza, perspektíva-tanulmányokat és szerkesztési ábrákat gyors feljegyzésekkel és elméleti fejtegetésekkel, valamint a tanultakat „gyakorlatban” alkalmazó tájrajzot, árkadok alá komponált alakos jelenetet, építészeti részletek perspektivikus ábrázolását és római látképtörödéket.[20] Valószínűleg már Itáliában készült a vázlatkönyv hátoldalának belsejébe ragasztott akvarellje is, amely a kis kötetben található, többnyire nehézkes stúdium-rajzokkal ellentétben igényes, kiértelt munka, s mint ilyen, akár a szerény oeuvre egyik önálló darabjának is tekinthető. Az 1826 májusára datált és „Ihr aufrichtiger freund F v B\*\*\*” aláírással ellátott kompozíciót egy ajánlás kíséri, melyből arra gondolhatunk, hogy a lap egy pozsonyi barát emlékkönyve számára készült.[21] Így a rajz antik ruhás nőalakját, akit tág

tengerparti tájban, egyik kezében liliomot tartva, másikkal pedig egy fiatal bokrot magához ölelve ábrázolt, valószínűleg a barátság allegorikus alakjaként azonosíthatjuk.[22] A figura és a táji környezet rajzi megoldása Balassa másik itáliai élményű akvarell munkáját, a nápoly környéki szüreti (?) életképet előlegezi, amely valószínűleg a 20-as évek második feléből, talán még ugyancsak az itáliai évek munkájaként sorolható az életműbe.[23]

Az életrajzi adatok és a művek ugyanis ekkorra már igencsak megritkulnak. Tartózkodási helyét a következő mintegy másfél évtizedben nem ismerjük, mindamellett a bécsi Akadémia kiállításain a 30-as évek végétől időnként megjelenik egy-egy művével: 1839-ben a „Mária születésének ünnepe Nápoly mellett” című akvarelllel, amely rokon lehetett a fent említett hasonló témájú és technikájú grafikával – ha ugyan nem azzal azonos –, valamint 1840-ben a *Veszélyes mátkaszerzés* című olajképével. Ez utóbbi egy historizáló-romantikus életkép lehetett Murány vára regényes szerelmi történettel átszőtt elfoglalásáról, Mednyánszky Alajos 1829-ben kiadott elbeszélése nyomán.[24] Az alkalmi megjelenésekhez választott, s egyelőre csak műfajukon keresztül értékelhető művekből mindenesetre nem „sejlik fel” sem a „hivatásszerűség”, sem pedig valamiféle műfaji „profil”. Ahogyan ezeknek az éveknek egyetlen ismert munkájából, az 1840-re datált *V. Ferdinánd mellképéből* sem olvasható ki több, mint az önnön fiatalkori teljesítményéhez mért kirívó kvalitáskülönbség.[25] Talán ebben rejlik a magyarázata annak, hogy Balassa 1841 októberében egykori iskolája, a váci siketnéma intézet rajzmesteri állásáért folyamodik, Tragor közlése szerint fizetés nélkül. Kérelmét a Helytartótanács november 30-i kinevezéssel jóváhagyja, azonban csak a tanév végéig marad állásában. Akkor leköszön, megnősül és Pozsonyba költözik.[26] Tragor tudni véli, hogy nem sokkal később áttelepszik Pestre, ahol műtermet nyit.[27] Mindenesetre 1843-ban már Pesten, a Műegylet kiállításán mutatja be azt az olajképét, amellyel országos hírre tesz szert, a *Corvin Mátyás halála* című történeti kompozíciót.[28] A kép szereplése az 1844-es bécsi műegyleti tárlaton az utolsó biztos adatunk működésével kapcsolatban.[29] Szentiványi Gyula egy saját kezű feljegyzése kissé továbbmegy az életrajzban: tudomása szerint Balassa utóbb Pozsonyban élt, ahol 1846-ban fia született.[30] Életének ehhez az utolsó, ismeretlen szakaszához talán még kerülnek elő szórvány említések, de művek aligha. Utolsóként, 1862-ben Kertbeny említi meg a nevét, Bécsben élő festőnek mondja, aki *Corvin Mátyás halála* című képe óta keveset hallat magáról.[31] Halálával kapcsolatban két dátum is szerepel az irodalomban, mindkettő az eredet pontos megjelölése nélkül, de csak az egyik (1864)[32] felel meg a Kertbeny által írottaknak. A másik szerint 1860. február 3-án halt meg Bécsben.[33] Noha az adat elgondolkodtatónan konkrét, helyessége még bizonyítást igényel.

Annak idején mind itthon, mind Bécsben figyelmet keltő késői műve, a *Corvin Mátyás halála*, melyet a „korhú” scenírozás ellenére inkább biedermeier családi zsánerként, semmint romantikus történeti jelenetként fogalmazott meg, talán valóban a pályára való újbóli rátalálás bizonyítéka. Ezt látszik erősíteni, hogy ebben az időben valószínűleg két további munkája is készült, melyek elsősorban kompozíciós és formai jellemzőik





11. Balassa Ferenc: Corvin Mátyás halála, 1843. Lappang (Reprodukción)



12. Balassa Ferenc: Vasárnapi pihenők Nápoly mellett, 1840-es évek eleje. Érsekújvár, Galéria umenia Nové Zámky (Reprodukción)



13. Balassa Ferenc: Utolsó ítélet, freskótanulmány, 1840-es évek eleje. Magyar Nemzeti Galéria, Grafikai Gyűjtemény



alapján sorolhatók időben a fenti kép közelébe. Egy íves kompozíciójú *Utolsó ítélet*, freskó vagy lunetta-kép vázlata – netán egy hivatalos megrendeléshez? –, [34] illetve egy eddig figyelmen kívül hagyott olajfestmény, egy újabb „nápolyi életkép”. [35] Mozdulattanulmányának beillő figurákkal zsúfoltt, bár elismerést érdemlő rajzi

biztonsággal megoldott jelenet, amelyből a mediterrán téma és környezet hangulati adottsága ellenére a kompozíciós fegyelem sajnos kilógzott minden természeteséget.

Buzási Enikő

## JEGYZETEK

1 Ponori Thewrewk József: Magyarok születés napjai „Utazásnaplójából”. Második közlés. Pozsony 1846, 87. Ennek nyomán ugyanezzel a dátummal: Nagy Iván: Magyar képzőművészek a legrégibb időktől 1850-ig. Századok II. 1874, 28; Szendrei János–Szentiványi Gyula: Magyar képzőművészek lexikona. I. kötet. Budapest 1915, 73; Tragor Ignác: Vác műemlékei és művészei. Vác 1930, 80; Éber László–Gombosi György: Művészeti Lexikon. I. 65. A hónap, nap említése nélkül: Magyar művészek arcképei. Az Ernst Múzeum leíró lajstroma. VII. Budapest é. n. (1931) 3; Nagy Zoltán: A magyar litográfia története a XIX. században. Budapest 1834, 83; Gerszi Teréz: A magyar körrajzolás története a XIX. században. Budapest 1960, 120; Lyka Károly: A táblabíró világ művészete. Budapest 1981<sup>3</sup>, 419.

2 Művészeti Lexikon. Főszerkesztők Zádor Anna és Genthon István. I. kötet. Budapest 1965, 146, s. feltehetően ennek nyomán: Saur allgemeines Künstler-Lexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker. Bd. 6. München, Leipzig 1992, 385.

3 Fuchs, Heinrich: Die österreichischen Maler des 19. Jahrhunderts. Ergänzungsband 1. Wien 1978, K. 29.

4 Archiv der Akademie der Bildenden Künste, Wien, Protokoll der die K.K. Akademie der bildenden Künste in Wien frequentierenden Schüler. Vom Jahre 1797 bis 1850. p. 148. (Sign. 7.)

5 Gemeinnützige Blätter 1824. LXXXVIII. 14. October, 657; F. I.: Adatok művészetünk történetéhez. Művészet VII. 1908, 66; Szendrei–Szentiványi 1915, 73; Tragor 1930, 80.

6 Gemeinnützige Blätter 1824. 657.

7 Archiv der Akademie der Bildenden Künste, Wien, Schülerliste der Maler- und Bildhauerschule, 1812–1813. 4. (Sign. 13.)

8 Archiv der Akademie der Bildenden Künste, Wien, Protokoll der die k.k. Accademie der bildenden Künste frequentierenden Schüler, 1813–1823, 2 (Sign. 17.); Protokoll der frequentierenden Schüler in der Mahlerkunst für die k.k. Akademie der bildenden Künste. Vom Jahr 1813, 2. (Sign. 19.)

9 Protokoll der Schulen für Historien-Malerey und Zeichenkunst, Blumen-Malerei, Graveur-Kunst, Modelleurkunst, Bildhauerei vom Winterkurs 1823 bis Sommerkurs 1833. 2. (Sign. 29.) Akadémiai képzésének részleteiről az eddigiekben: Fleischer Gyula: Magyarok a bécsi képzőművészeti Akadémián. Budapest 1935, 29: 1813 szeptemberében iratkozott be és négyévi megszakítással 1821-ig szerepel a névkönyvben; Fuchs 1978, K. 29: 1813-ban iratkozott be, először a tájfestészetre, majd megszakításokkal 1821-ig látogatta az intézményt. Fuchs közlése szerint ez időben Bécsben a Jägerzeile 60. alatt lakott; Saur – Allgemeines Künstler-Lexikon, Bd. 6. 385: 1813–1821 között a tájfestészet szakon, megszakításokkal.

10 Gemeinnützige Blätter 1824. 657; Tragor 1930, 80; Magyar művészek arcképei. Az Ernst Múzeum leíró lajstroma. VII. Budapest (1931) 3, 1. katalógus szám; Petrovics Elek: Magyar művészarcképek. Budapest 1931, 3; Magyar művészképmások. Kiállítás, Szépművészeti Múzeum, Budapest 1931, 16, 65. katalógus szám; Dömötör István: Magyar művészképmások. Magyar Művészet VII. 1931, 323; Hoffmann Edit: A Szépművészeti Múzeum új szerzeményei. II. Grafikai művek. Magyar Művészet VII. 1931, 395; M. kir. Postatakarékpénztár aukciója, XX. 1939. január. 3. szám; Az Országos Magyar Szépművészeti Múzeum Évkönyvei. IX. 1937–1939. Budapest 1940, 275; Művészeti Lexikon I. 1965, 146; Pogány Ö. Gábor: Új Magyar Képtár. A Magyar Nemzeti Galéria festészeti gyűjteménye. Budapest 1976, 5. kép; Fuchs 1978, K. 29.

11 Fuchs 1978, K. 29.

12 A „Historische Ausstellungen” alkalmával az évek során bemutatott művei az Archiv der Akademie der Bildenden Künste kartotékjai alapján: 1822-ben: „Nr. 139. Portrait Herr Jos. Edl. v. Gürtler”, „Nr. 240. Portrait”, „Nr. 244. Portrait. Herr Georg von Hirsch, K.K. General Feldwachtmeister” 1826-ban: „Nr. 131. Die heilige Cäcilia”; 1839-ben: „Nr. 57. Das Geburtsfest Mariens bei Neapel. Aquarell”; 1840-ben: „Die gefährliche Brautwerbung, nach einem Gedichte des Freiherrn von Mednyánszky. Ölgemälde”; 1844-ben: „Nr. 52. Tod des Königs Mathias Corvinus. Ölgemälde”. Fuchs 1978, K. 29.

13 Festetich György portréja: Keszthely, Helikon Kastélymúzeum és Könyvtár, olaj vászon 63 x 49,5 cm, jelezve balra az asztal élén: „F. v. Balassa 1821”. David Weiss metszetére: Pataky Dénes: A magyar rézmetszés története. Budapest 1951, 243, 361.

14 Magyar Nemzeti Galéria, Grafikai Gyűjtemény, leltári szám: 1920-1122. Papír, litográfia 280 x 220 mm. Jelzése balra: „Lampi pinxit”, jobbra: „Fr. Balassa fec”. Felirat lent középen: „Joseph II. / Vater der Taubstummen.” Nagy 1934, 83; Gerszi 1960, 120.

15 „K. F. M's Naturgeschichte von Garten Zierpflanzen welche in freyen Lande gezogen werden können, Botanisch und technisch beschreiben, wird durch Abbildungen theils nach der Natur theils nach den besten Originalien erläutert. Preßburg 1823.” Alatta ceruzával elmosódott, részben áthúzott írás: „von Franz Grafen (?) Balassa v. Ásvány ... in Pesth ... 1846 1848” 252 lapból álló kéziratos, festett növényi ábrákat tartalmazó könyv, 131 lapon 133 illusztrációval. Grafiteruza és barna tus, akvarell és gouache-sal színezve. Lapméret 232 x 190 mm. Magyar Nemzeti Galéria, Grafikai Gyűjtemény, leltári szám: 1930-2187.

16 Vereinigte Ofner und Pesther Zeitung. Nro. 78. 25. September 1824, 1; Nro. 80. 3. October 1824, 1; Gemeinnützige Blätter 1824. LXXXVIII. 14. October, 657.

17 Kiállítási adatait lásd a 12. jegyzetben.

18 Somogyi Miklós: Magyarok a müncheni Képzőművészeti Akadémián 1824–1890. Művészet XI. 1912, 178, a matrikula I. kötetének 1049. tételét idézi. Jászay, Géza: München und die Kunst Ungarns 1800 bis 1945. Ungarn Jahrbuch 1970, 149. Valamint: Tragor 1930, 81; Lyka 1981<sup>3</sup>, 190.

19 Thieme, Ulrich–Becker, Felix: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, XXXIII. 1939, 314–315.

20 Magyar Nemzeti Galéria, Grafikai Gyűjtemény, leltári szám: 1930-2186. 50 lapot tartalmazó vázlatkönyv, grafiteruza és tollrajzokkal. A kötet a süketnéma festő néhány beszélgetéscsereit is rögzíti. Ebből, ahogyan a perspektíva-kurzussal kapcsolatos jegyzetekből is, az derül ki, hogy Balassa igen jó szinten sajátította el az olasz nyelvet.

21 Alul a teljes szöveg: „Zur Erinnerung an Preßburg, im May Monathe 1826. Ihr aufrichtiger freund F v B\*\*\*”

22 A Barátság rokon megfogalmazását találjuk Ripa munkájában is. Vö.: Cesare Ripa: Iconologia. Sajó Tamás fordításával és gondozásával. Budapest 1997, 34–36.

23 Magyar Nemzeti Galéria, Grafikai Gyűjtemény, leltári szám: 1930-2196. Papír, akvarell 334 x 472 mm. Jelzés nélkül. Hoffmann 1931, 395, képe: 407; Magyar festők Itáliában. Kiállítás, Magyar Nemzeti Galéria, 1967, 11, 6. katalógus szám; A Magyar Nemzeti Galéria gyűjteményei. Szerk. Solymár István. Budapest 1975<sup>2</sup>, 108, 3. szám.

24 Mindkét mű kiállítási adatát lásd a 12. jegyzetben. L. Mednyánszky Alajos: Erzählungen, Sagen und Legenden aus Ungarns Vorzeit. Pesth 1829. Az 1644-ben játszódó történet a



mű magyar fordításában (1832, Nyitske Alajos és Szébenyi Pál) Mátkásítás címen jelent meg.

25 Magyar Nemzeti Múzeum, Történelmi Képcsarnok, leltári szám: 814. Olaj, vászon 97 x 72 cm. Jelezve jobbra lent: „F. Balassa 1840” *Peregriny János*: Az Országos Magyar Szépművészeti Múzeum állagái. IV. Magyar Történelmi Képcsarnok. Budapest 1915, 118.

26 *Tragor* 1930, 81.

27 Uo.

28 P. H. L. (*Petrichevich Horváth Lázár*): Festészeti csarnok 1843. Honderű, 1843/I. 84; *Szana Tamás*: Száz év a magyar művészettörténetből. Budapest 1901, 58; Thieme–Becker Lexikon, II. 1908, 384; *Ernst Lajos*: Magyar történeti festészet. Budapest 1910, 35; B. J.: Adatok művészettünk történetéhez. Balassa Ferenc. Művészet X. 1911, 192–193; *Szendrei–Szentiványi* 1915, 74; Az Ernst Múzeum aukciói, XLV. 1930, november. 12. katalógus szám, 8. tábla. Adatai itt közölve: 80 x 104 cm; *Hoffmann* 1931, 395; *Rózsa György*: A magyar történelmi festészet témáinak barokk feldolgozásai. Művészettörténeti Értesítő VIII. 1959, 278; *Lyka* 1981<sup>3</sup>, 35.

29 Kiállítási adatát lásd a 12. jegyzetben. Továbbá: *Petrichevich Horváth Lázár*: Bécsposzsonyi Levél a Honderűhez.

Honderű, 1844/I. 653; *Szendrei–Szentiványi* 1915, 74; *Hoffmann Edit*: Barabás Miklós. Budapest 1950, 42; *Lyka* 1981<sup>3</sup>, 36.

30 A festő Ernő nevű fia „1868/69-ben a bécsi Akadémián Schmidt Frigyesnél tanulta az építészetet” – szól a kézzel írott bejegyzés az Éber–Gombosi Lexikon I. kötet 65. lapján. A könyv a címlapra írottak szerint Szentiványi Gyula példánya volt, javította és kiegészítette ugyanő. L. a Magyar Nemzeti Galéria könyvtárában a B 4522. leltári szám alatt.

31 K. M. *Kertbeny*: Karl Markó und die ungarischen Maler überhaupt. In: Ungarns Männer der Zeit. Biografien und Charakteristiken hervorragender Persönlichkeiten. Leipzig 1862, 121.

32 *Gerszi* 1960, 120

33 Művészeti Lexikon I. kötet. Budapest 1965, 146.

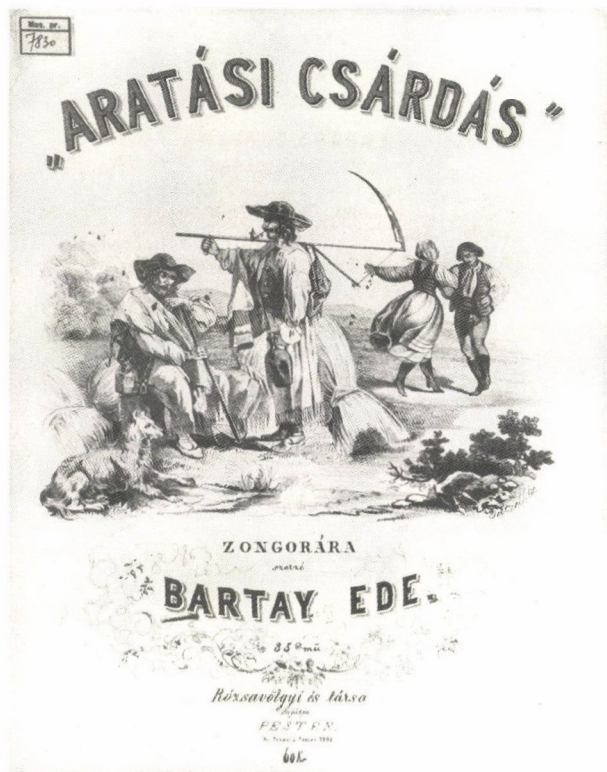
34 Magyar Nemzeti Galéria, Grafikai Gyűjtemény, leltári szám 1920-631. Papír, akvarell, biszter, toll 381 x 500 mm. Jelzés nélkül

35 Galéria umenia Nové Zámky, olaj, vászon 89 x 120 cm. *Zmeták, Ernest–Breier, Pavol*: Galéria umenia Nové Zámky, Katalóg. Bratislava 1986, 8. katalógus szám.

## TATZELT VILMOS, EGY MELLŐZÖTT MŰFAJ GRAFIKUSMŰVÉSZE AZ 1860-AS ÉVEKBŐL

A magyar sokszorosító grafika történetét és örökségét egyrészt Pataky Dénes *A magyar rézmetszés története* című munkája,[1] másrészt Gerszi Teréz *A magyar kőrajzolás története a XIX. században*[2] című tanulmánya foglalja össze. Mindkét mű a kezdetektől körülbelül a múlt század utolsó harmadáig foglalja jegyzékbe tudományos

igénnyel és teljességre törekvően a magyar grafika örökségét és mindkettő osztozik a hasonló kiadványok sorsában, nevezetesen abban, hogy a lelkiismeretes munka ellenére nem válhattak teljessé. Megjelenésüket követően számos olyan mű került elő, amelyekkel gazdagítani lehet és kell a két katalógust.



1. Aratási csárdás. Tatzelt Vilmos kőrajza, 1863. Országos Széchényi Könyvtár



2. Gyász hangok Széchényi István halálára. Tatzelt Vilmos cinkográfiaja, 1860. Országos Széchényi Könyvtár





I. Füzet

805 sz.

Ar. 1 ft.

II

806

III

807

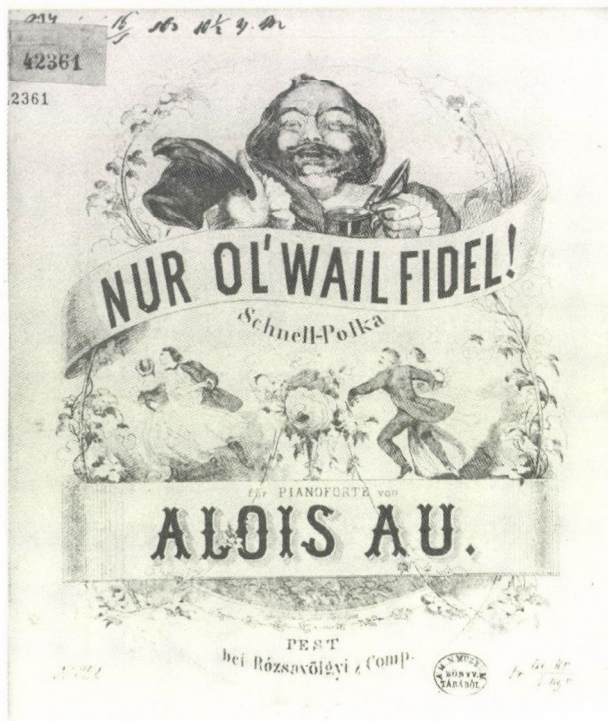
IV

808

Rózsavölgyi és társa

PÉSTEN





4. Nur Ol'Wail Fidel! Tatzelt Vilmos cinkográfija, 1863.  
Országos Széchényi Könyvtár

Az alábbiakban egy olyan művészről, Tatzelt Vilmosról lesz szó, akinek nevét nem említi meg egyik katalógus sem, holott az 1860-as években több éven át szorgalmasan dolgozott Pesten. Annak, hogy neve és művei elkerülhették az említett tanulmányok íróinak figyelmét, nyilván az az oka, hogy bár 1863-ban egy Széchényi-portréja és a *Férfi Divat Futár* című folyóiratban csoportos divatképei is megjelentek,[3] munkássága elsősorban kották fedőlapjairól ismeretes. Ezek feldolgozására grafikai megközelítésben nem került sor annak ellenére, hogy ez idő tájt azok még nem fotomechanikus módon, hanem kézműves műhelyekben sokszorosítottak.

Mindez annál inkább feltűnő, mert mindkét katalógusban megtalálható egy-két kottakiadvány a felsorolt művek jegyzékében, s azok alapján fel kellett volna figyelni arra, hogy több fedőlap is hordozhat grafikai szempontból figyelemre méltót. Kétségtelen, hogy az 1848–1867 közötti időszakban a két legnagyobb számban közreadó kottakiadó vállalat mintegy kétezer kottájának[4] hozzávetőlegesen tíz százaléka egyszerű nyomdai betűkészletből összeállított fedőlappal jelent meg. Ugyanennyire becsülhető az artistikusan kialakított, egyedileg megrajzolt betűkkel ellátott fedőlapok száma, melyeket már szerény arabeszek, főleg növényi elemekből szőtt ornamensek tesznek élénkebbé. Az idő előrehaladtával azonban a kiadványok felét már egyre nagyobb felületen díszítik dúsabb ornamensek, természetesen anélkül, hogy a zeneművek szerzőinek neve és a mű címe háttérbe szorult volna.

Idővel – 1860 után határozottan érzékelhetően – növekedni kezd a címlapokon a figuratív elemek száma is, melyek eleinte az ornamensek közé olvadnak, míg nem később főszerephez jutnak. E munkák színvonala igen változó ugyan, mégis megérné a kiadványok képzőmű-

vészeti szempontból történő átfésülése, mert említésre méltó mindenképp akad közöttük.

A pusztán dekoratív és a figurális lapok felületes áttekintése is elégséges volt közös forrásuk fellelésére. Ez minden valószínűség szerint Dürernek és társainak a Miksa császár imakönyvébe széljegyzetként készített ornamenseiben határozható meg. E rajzokat ugyanis 1808-ban litografált sokszorosításban reprodukálták és a 19. században ismételtlen kiadták.[6] A század közepén egyenesen divattá vált a „Randzeichnungen” utánzása.[7] Innen eredeztethető a szövegnek és az artistikusan absztrakt-florális arabeszeknek kombinálása is. Ez a divat érkezett meg 1860 körül Magyarországra. Ekkor vált gyakoribbá a dúsabb ornamensek applikálása, majd a betűk és a kép egyensúlyának az utóbbi javára történő eltolódása, ami a század végén a plakátművészettel vetekedő kottakiadványokká fog fejlődni. A két műfaj feladata és célja, a figyelem felkeltése egyébként azonos. Művelői is közősek lesznek.

A sokszorosító iparban foglalkoztatott kézművesek mellé felsorakoznak tehát lassan a művészek is, akik a főleg növényi ornamensek közé már alakot is illesztenek. E jelenetek persze nem mellőzhetik – kissé Dürer munkájához igazodva – a kották címének, esetleg a megzenésített szövegek tartalmának illusztrálását, de ezek nem befolyásolják a művészi színvonalat. Az utóbbi nem annak függvénye, hogy autonóm, vagy alkalmazott grafika-e maga a produktum; maga Dürer műve a bizonyíték.

Áttérve a 19. század közepének magyar kottakiadására, szembevetendő a kottanyomtatás és az egyéb sokszorosított grafika merev kettéválása. Azok a nyomdák, melyek-



5. Faust. Tatzelt Vilmos cinkográfija, 1863.  
A szerző gyűjteményében



ről majd szó esik, alig 10–12 művel szerepelnek a Pataky-, illetve a Gerszi-katalógusokban. Különösen furcsa, hogy azok a művészek és grafikusok, akik a kor folyóiratainak illusztrálásából intenzíven kiveszik részüket, a fedőlapok rajzolását teljesen elkerülik még a népéletképek esetében is. Nem foglalkoztatják a kiadók az olyan termékeny grafikusokat sem, mint Marastoni József, Jankó János, Weber Henrik, Klič Károly stb. Barabás Miklós, Canzi Ágost, Rohn Alajos, Fuchstaller Alajos műveként csak egy-egy rajzuk tűnt fel a kottákon. Kivételként csak Vidéky János említhető meg, aki Winter Sámuellel együtt Tatzelt Vilmos előtt, az 1852–54-es években volt a Rózsavölgyi és Társa cég házi rajzolója. Hogy a kiadónak az említett grafikusgárda ellenére miért Tatzelt Vilmosra esett a választása, arra nem lehetett a rendelkezésre álló adatokból kielégítő magyarázatot találni.

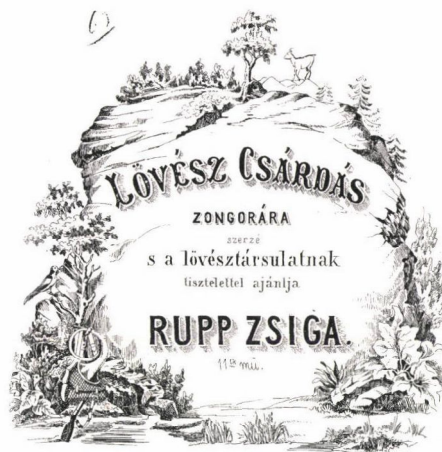
Tatzelt Vilmos, fellelt műveinek igencsak egyenetlen színvonala ellenére, inkább a művészek, mintsem a kézműves iparosok közé sorolható. Igazolja ezt, hogy műveit már öntudatosan szignálja, ami a korban csak elvétve volt szokásos.[8] Életrajzi adatai – egyelőre – ismeretlenek. Azok nem találhatók meg az osztrák művészek újabb adattárában sem.[9] Alkotásainak adatai szerint működése 1846–1867 között dokumentálható.

Lapjait több nyomda sokszorosította. Szignált cinkmaratásai és cinkográfiai 1858–1862 években Lorber György, egy-egy Schwertzig Ferenc, 1861-ben néhány Siebenfölk(?),[10] 1862–1865 között Schneckenger Károly műhelyéből kerültek ki, kőrajzai pedig 1863–1867 között Langer Ede nyomdájában készültek. (Egy-két kőrajzát kivételképp Pataki [Bärmann] József budai

Mus. gr.  
3211

Apr. 2089  
864

Ch. 19. Hfr. 10. 2m.



323 3/4

Ára 50 ufr.  
10 dfr.

Rózsavölgyi és társa

PESTEN

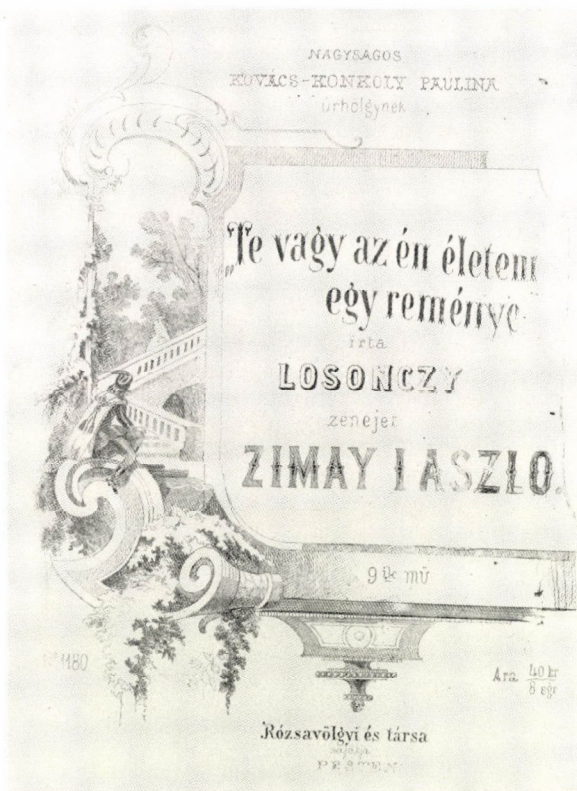
7. Lövész csárdás. Tatzelt Vilmos cinkográfiaja, 1864.  
Országos Széchényi Könyvtár

nyomdája vonta le.) Technikai szempontból minőségbeli különbség a levonatok között nem állapítható meg. Mindebből arra a következtetésre lehet jutni, hogy Tatzelt nem a sokszorosító műhelyek valamelyikének alkalmazásában állott, hanem a kor két legaktívabb kottakiadója, Treichlinger József és elsősorban Rózsavölgyi és Társa cég foglalkoztatta.

A művész tehát kifejezetten alkalmazott grafikusként dolgozott. Mélynyomású és síknyomású lapok egyaránt és egyidejűleg kerültek ki keze alól, melyek között elsősorban a mélynyomással sokszorosított művek között fedezhetők fel kifejezetten művésziek is. Az aprólékos munkát igénylő karcolás vélhetően közelebb állt tehetségéhez, mint a litografálás. A kőrajzok között is található színvonalas, de néhányuk kifejezetten visszataszító. (Pl. Simacsek Alajos: Az ördög pilulái, 1863. Lemezszáma: G.N. 834; Pischinger: Tíz leány és egy férj sem, 1863. Lemezszáma: G.N. 876.) Az illusztrálandó zenemű feltehetően torzkép készítését tette szükségessé, de a művész – nem lévén karikaturista – torzkép helyett torz képet alkotott.

Az kétségtelen, hogy az illusztrátor kénytelen alkalmazkodni a kiadó által a közönség érdeklődéséhez igazodóan kiválasztott zenemű tematikájához. Ez azonban meggátolta abban, hogy következetesen előképeket másoljon. Esetenként a dalszöveg, a librettó, esetleg csupán a szerzemény címe, vagy annak a személynek keresztnéve, akinek a polkát-csárdást, francia négyest dedikálták, határozta meg, hogy milyen előképet válasszon.

Míg a kor kottakiadványain a nyomdászok cége szinte minden alkalommal szerepel, a grafikusok neve csak elvétve. Tatzelt Vilmos azonban – mint arra már utalás történt – többnyire szignálja műveit. Ugyanakkor



6. „Te vagy az én életem reménye”. Tatzelt Vilmos cinkográfiaja, 1864. A szerző gyűjteményében



igen jelentős azoknak a kottáknak száma, melyek címlapja stílárís megítélés, időbeni egybeesés, a lemezszámok, a sokszorosító műhelyek azonossága stb. alapján kétségtelenül besorolható művei közé, de grafikus szígnót nem viselnek. Ezek a jelen tanulmány készítésekor tudatosan figyelmen kívül maradtak, kivéve Zimay László *Te vagy az én életem reménye* című szerzeményét (6. kép), amelynek impresszumában a Tatzelt által alkalmazott jellegzetes betűtípus igazolja, hogy a szígnálatlan lap a művész alkotása.

Tatzelt első datált műve 1846-ból ismert; ez Erkel *Ferenc Hunyadi* László című operájának zongorakivonata. (Lemezszáma: J.T. 112.) Ezt követően tizenkét év elműltával 1858-ban tűnt fel ismét szígnója Müller József *Négy magyar induló* című kiadványán. (Lemezszáma: R. és C. 271.) Nyilvánvaló, hogy a két időpont közötti időszakban is dolgozott, szígnált műve azonban eddig nem került elő.

Szoros kapcsolatba a Rózsavölgyi és Társa céggel 1860-ban került. Az ez évben készült fedőlapok egy kivétellel nem figuratívak; a már említett, artisztikusan kialakított betűkből, rózsákból, indákból kacsokból szerkesztett növényi ornamensek, arabeszkék szerényebb vagy dúsabb alkalmazásával készült lapok közé sorolhatók be. A kivétel a *Gyászhangok Széchenyi halálára* című Mosonyi Mihály-szerzemény fedőlapja. (R. et C. 504. sz.) A portré alatti allegória tökéletesen megfelel a kor kívánalmainak, melyek szerint „az allegóriák csak olyan mértékben számíthatnak népszerűsége, amennyire maguk is népszerűek – időszíruék és közérthetőek – voltak”. [11] A búsló Hungária kezében ott a föld felé fordított fákllya, megtalálható az összetört oszlop, a bagoly.

Az arabeszkék között már 1860-ban is fel-feltűnnek olykor apró figurák, 1861-ben viszont – bár az ornamensek készítése továbbra is domináns marad – elkezdődik a nagyobb terjedelmű alakos kompozíciók gyakoribb alkalmazása, sőt önálló szerephez juttatása. 1862-ben az arány még inkább eltolódik a figurális ábrák javára, a szígnált fedőlapok mintegy kétharmada már e kategóriába sorolható és ez az arány lesz jellemző a továbbiakban is a cinkográfiai eljárással készült lapokon.

1863-ban azonban előtérbe lépnek a litografált lapok is, ami nem vált az összproduktum előnyére. Ezek a – főleg a Langer-nyomdából kikerült lapokon – a vonal helyett a folt játssza majd a nagyobb szerepet és a semleges dekoráció helyét egyre inkább a zsánerjelenetek töltik be.

Ez a periódus 1865-ig tart, amikor a művész foglalkoztatása szinte abbamarad. Az 1865–1867-es évekből csak 1–2 lapot sikerült megismerni. Ennek oka abban határozható meg, hogy „erre az időre már általános lesz Magyarországon is a technika fejlődésével gyökeresen megváltozott hangjegynyomdászati módszer és a merített papírt teljesen felváltja a cellulóz alapanyagú papír”. [12]

A művész intenzív foglalkoztatása tehát lényegében az 1860–1864 évekre szorítkozik és ez idő alatt érdemi változás figyelhető meg munkájában ikonográfiai megközelítésben is. Az egyszerű, rutinszerűen készült deko-

ráció helyébe az elbeszélés lép, de az utóbbi keretében is szembetűnő a tarkaság és kifejezetten érezhetővé vált az erősödő francia hatás. A kottakiadásban azonban főleg Rózsavölgyi Gyula halála vált meghatározóvá. A társas cégben Grinzweil Norbert lett az egyedüli tulajdonos, „aki kiadói működésében óvatosabb volt és a gazdasági szempontokat tartotta szem előtt.” [13] 1862-ben ugyanakkor Dunkl N. János neve alatt Bécsben fióküzletet is nyitott és így ottani nyomdák és művészek is szerephez juthattak a kottakiadásban. A kölcsönhatás elkerülhetlenné vált.

Mindennek nyilván befolyással kellett lennie a kiadott zeneművek műfaji összetételére és a kiadványok külalakjára is. [14] Az eladdig túlnyomórészt képező hazai szerzők népszerű kompozíciói, népies műdalai mellé felsorakoznak a külföldi szerzők népszerű műveiből készült, házi muzsikálásra alkalmassá tett egyvelegek, zongorakivonatok, s e kiadói politikához alkalmazkodnia kellett a grafikusoknak is. Tatzelt Vilmos a kíváncsúnak eleget is tett. Nem volt viszont elég erőteljes egyéniség ahhoz, hogy az összetett és szüntelenül változó tematikában is – pl. Daumier-hoz hasonlóan – érvényre juttassa saját egyéni stílusát. Az 1860-ban még német befolyás alatt álló alkotásait a divatos magyar népeletképek váltották fel, majd a francia példákat követő művek kaptak teret. Az ötvenes évek fametszetű francia folyóirat-illusztrációinak követése félreismerhetetlen, a népies műdalok kényszerű ábrázolása kikerülhetetlen. A színpadot uraló népszínművek, operák és frivol operettek a könnyűzene kiadásában jelentős üzleti lehetőségeket teremtettek, ami új követelményeket támasztott a vizuális igények területén is.

Természetesen az egyéb zeneművekhez is alkalmazkodni kellett a rajzolónak és emiatt tűntek fel Tatzelt műveiben is a historizáló allegóriák, portrék, realisztikus városi életképek, divatképek, tájképek, architektúra-ábrázolások, önálló zsánerfigurák, sőt aktualitások (oroszlánszelídítő, kötél-táncos stb.) ábrázolásai. Ennek köszönhetően jelenik meg a fedőlapokon a kor kulturális életének teljes keresztmetszete, hiteles adatok az irodalmi, zenei, történelmi és hétköznapi életéről. Végül is ahány téma, annyi stílus és igen hullámzó színvonal.

Az Országos Széchenyi Könyvtár zeneműtárának gyűjteményét felületesen áttekintve Tatzelt Vilmos több mint száz szígnált cinkográfiáját és 30 litográfiáját sikerült megismerni. A nem szígnált lapok attribúció útján elvben még harmadával gazdagíthatnák az oeuvre-jegyzéket, de a stílus-heterogenitás és az egyenetlen színvonal miatt ennek mellőzése célszerű. [15]

A szígnált lapok közül kiemelve néhány sikerültebbet, joggal állítható viszont, hogy a múlt század közepének grafikai vagyona a kottaanyag szisztematikus feldolgozása útján érdemben gyarapítható volna, s erre a képzőművészet kutatóinak érdemes figyelniük. Ismert és becsült grafikusaink oeuvre-je is számottevően bővíthetne ezáltal. [16]

Csongor Dénes

## JEGYZETEK

1 Budapest 1951

2 Budapest 1960

3 Magyar Tudományos Akadémia, Művészettörténeti Kutató Intézet, Adattár

4 Lásd *Mona Ilona*: Magyar Zeneműkiadók és tevékenységük 1774–1867. Műhelytanulmány. MTA Zenetudományi Intézet,

Budapest 1989. E tanulmány gazdag jegyzetanyagában néhol kitér a nyomdákra, ahol a kották készültek, de a címlapok rajzolóinak megemlézésére még ott sem kerül sor, ahol azok alkotásait szígnálták.

5 A sorozatok azonos címlappal jelentek meg. Előfordul azonban, hogy egy-egy komponista egymást követően kiadott



szerzeményei is azonos fedőlappal jelentek meg, melyre az új szerzemény címét utóbb kiegészítőleg rávésték. (Pl. Ketskemény Józsi csárdásai. Lemezszáma: R. et. C. 24. és 34.)

6 Winkler, R. *Arnim: Die Frühzeit der deutschen Lithographie*. München 1975, 269 oldal, 831/15–16 szám.

7 Pl. *Neureuther, Eugen Napoleon: Randzeichnungen um Dichtungen der deutschen Classiker*. München 1832.

8 Szigóni: Tatzelt V. metz; W. Tatzelt sc; Tatzelt lit. Stíluskritikai alapon megállapítható, hogy nem szignálta valamennyi művét.

9 Fuchs, Heinrich: *Die Österreichischen Maler des 19. Jahrhunderts*. Wien 1974

10 *Mona Ilona* idézett műve csak mint Mannheimer Vilmos kiadó nyomdászáról tesz említést róla. Itt jegyezzük meg, hogy a fedőlapon készítő művészek nem azonosak a kottagrafikussal.

11 Lásd Széphelyi F. György: *Allegóriák a korszak festészetében és grafikájában*. In: *Művészet Magyarországon 1830–1870*. Kiállítási katalógus. Szerk. Szabó Júlia, Széphelyi F. György. Budapest 1981, I. 67.

12 Lásd *Mona* i. m. 121.

13 Lásd *Mona* i. m. 120.

14 „Most, hogy a bécsi kormány nem törődik vele, akár magyar nőtára, akár Landlerekre kurjongatunk, ... most elejtjük szép csendesen mindkettőt a nyilvános és a magánéletben egyaránt.” (Zenészeti Lapok, 1868)

15 Tekintve, hogy az Országos Széchényi Könyvtár gyűjteménye, sőt a *Mona*-jegyzékben figyelembe vett másik két jelentős zeneműtár sem rendelkezik a lemezszámok szerint a kiadványok teljességével, továbbá, mivel a tulajdonukban lévő kották nem elhanyagolható hányadának eredeti fedőlapja is hiányzik, a teljességre törekvés eleve meddő feladatnak tűnik.

16 Pl. *Vayer Lajos: Széchényi képe*. Magyarságtudomány, 1942. A jegyzék két adattal vált kiegészíthetővé: Mosonyi Mihály: *Gyász hangok Széchényi halálára c. kompozícióján az elhunynak F. Eybl kőrajza után készült arcképe* található (R. et C. No. 504), míg E.G.S [Egressi Galambos Soma]: *Széchényi gyászinduló* (G.N. 833) c. kompozícióján V. Katzler 1860-ban készült kőrajzának középső részéről vett másolat fedezhető fel.

## FÜGGELÉK

### TATZELT Vilmos kőrajzai

1861				
Szerző	Cím	Nyomda	Leírás	Lemezszám
SVASTITS János	Magyar zeneszerzeményei zongorára. (2. kiadás)	Langer E. (L.)	Magyar vitéz zászlóval	R. C. 660
MOSONYI Mihály	3 népdal	L.	Ornamens	Zenészeti lapok
1863				
PISCHINGER A[lajos]	Jankovich induló	L	Portré, térdkép	N. G. 753
SIMACSEK Alajos	Az ördög pilulái	L.	Színpadi jelenet	G. N. 834
ZAPF Antal	Vörösmarty emléké	L.	Portré	N. G. 845
KOVALTSIK Amát	Dajka négyes	–	Dajka, kéményseprő, katoná, jelenet szobában	G. N. 848
BARTAY Ede	Aratási csárdás	Pataki J. Pesten	Ülő paraszt, álló paraszt kaszával, táncoló pár, kutya	N. G. 849
AU Alajos	Oroszlán-szelidítő csárdás	Langer és Fried.	Egy idomár, 4 hím, egy nőtény oroszlán	N. G. 861
AU Alajos	Clown-polka	Langer és Fried.	Fenn: 2 zenebohóc, lenn: 2 zenebohóc, 1 műlovar-nő	N. G. 862
LEYBACH J.	Pensée de jeune fille	L.	Szentimentális leány-térdkép, kutya	N. G. 863
BADARZEWSKA Thecla	Vision	L.	Fekvő nő álmában magyar ruhás nőt lát lírával, babérkoszorúval	N. G. 864
BADARZEWSKA Thecla	Magdalena	L.	Szokványos Magdolna-alak	N. G. 865
RICHARDS-Brinley	Traum des Wanderers	L.	„Petőfi” tájban, j. f. álomkép; szerelmespár	N. G. 867
RICHARDS-Brinley	En absence	L.	Tájban álló nő távcsővel, várrom	N. G. 868



HERDY Ferenz [!]	Zrínyi kávéház nóta	–	8 figurás kávéházi jelenet, ivók, biliárdozók	N. G. 869
FRANK Ignác	Apám nótája	L.	Falusi tánc, 3 tagú cigánybanda (hegedű, klánnéta, cimbalom) ülő öreg	N. G. 871
PISCHINGER Alajos	Tíz leány és egy férj sem	L.	10 leány, sorban, fegyverrel, egy dobos, tájban, balra térdelő férfi távcsővel; kertkapu, puttók	G. N. 876
If. MEDETZ József	Rózsahalmi magyar	L.	B.: kastély, j. l. kuporgó leány	–

1864

AU Alajos	Csabai csárdás	L.	4 tagú cigánybanda, táncospár, kunyhó	N. G. 900
KOVALTSIK Amát	A fecsegők (Die Schwätzerinnen von Saragossa)	L.	Álló bohóc	N. G. 902
RUPP Zsiga	A bolond polkája	L.	Álarcos báli jelenet	N. G. 922
DUBEZ József	Jankovich Csárdás	L.	Térkép, keretben	G. N. 924
RICHARDS, Brinley	C'est une fille charmante	L.	Ábrándozó lány ablakban, látcső	N. G. 932
ELLENBOGEN Adolf	Die Schwätzerinnen von Saracossa [!]	L.	Álló férfi	N. G. 937
SZÉKELY E[meric]	La perle du corail	L.	Székelyné portré (Nagy Lenke)	N. G. 944
PISCHINGER A[lois]	Un ballo in maschera	L.	Báli jelenet	N. G. 946
?	Du liebes Aug!	L.	Szerelmespár	N. G. 955
KOVALTSIK Amát	Les Géorgiennes	L.	Pasa lugasban	N. G. 986
PISCHINGER Alois	Les Géorgiennes	L.	Elefánt, cirkuszi idomárnővel	N. G. 987
BOSKOVITCH Frédéric	L'amour	L.	Pár szalonban, zongora, biedermeier bútor	N. G. 998
BOSCOVITCH Frédéric	Les cloches de Noël	L.	Anyá, apa, 5 gyerek, karácsonyfa	N. G. 102

TATZELT Vilmos cinkográfiái

1846

Szerző	Cím	Nyomda	Leírás	Lemezszám
ERKEL Ferenc	Hunyadi László	?	Ornamens	J. T. 112

1858

MÜLLER József	Négy magyar induló	Lorber	„	R. C. 271
---------------	--------------------	--------	---	-----------

1860

KONKOLY-THEGE Miklós	Dínom-Dánom	Siebenfölk (S.)	„	J. T. 427
HUPF Ágoston	Ibolyák	S.	„	J. T. 428
HUPF Ágoston	Lengenyék	S.	„	J. T. 429
CSILLAG Josi [!]	Keglevich nóta	S.	„	J. T. 431



CSILLAG J[ózsef]	Vége a búnak	S.	„	J. T. 433
KONKOLY-THEGE Miklós	Komáromi emlék	S.	„	J. T. 437
SÁRKÖZI Ferencz	Régi szokás	Schwertzig	„	R. C. 329
SÁRKÖZY Ferencz	Isteni csárdás	Lorber (L.)	„	R. C. 365
ZAPF Antoine	Le Ménestral [!]	L.	„	R. C. 374
MOSONYI Mihály	A' szerelem, a' szerelem...	L.	„	R. C. 414
NAGY József	Búvirágok	L.	„	R. C. 480
NAGY J.	Vissza Emlékezés	L.	„	R. C. 494
MOSONYI Mihály	Magyar zeneköltemény	L.	„	R. C. 497
ÁBRÁNYI Kornél	Repülj fecském	L.	„	R. C. 500
COHN Adolf	Kazinczy emlék	L.	„	R. C. 502
FÁY Antal	Mezei dalvirágok	Schwertzig	„	R. C. 503
MOSONYI Mihály	Gyász hangok Széchenyi halálára	Schwertzig	„	R. C. 504
SÁRKÖZY Ferenc	Hadd szóljon!	L.	„	R. C. 506
SZÉKELY Imre	6 <sup>dik</sup> Magyar Ábránd	L.	„	R. C. 628
RÁTZ FABIÁN	Dudás polka	L.	„	R. C. 629
FRANK Ignác	Lesz még jobb világ	L.	Ornamens	R. C. 633
HÖSSLY, Jacques J.	La Violetta	L.	„	R. C. 640
HÖSSLY, Jacques J.	Nocturne sympathique	L.	„	R. C. 641
CSILLAG József	Nefejejts [!]	L.	„	R. C. 642
ZIMAY László	Rózsa és tövis	L.	„	R. C. 643
FARKAS Miska	Csornai emlék	L.	„	R. C. 644
MOSONYI Mihály	Tanulmányok zongorára	L.	„	R. Co.645-7
BLASKOVICH Sándor	Aurélia csárdás	L.	„	—
FRANK Ignác	Lőrintei csárdás	L.	„	R. C. 412
MÁHR Gyula	Cserebogár csárdás	Siebenfölk	„	J. T. 430
NAGY Pista	Ciprus lombok gr. Szé- chenyi István sírján	Schwertzig	Dús ornamens, b. f. bána- tos nő Széchenyi-címerrel	—

1861

KOVALTSIK Amát	Ó sirjatok!	Lorber (L.)	Portré. B. l. a gyászoló Hungária, címer, oszlop, bagoly, lefordított fáklya, törött oszlop. 1856. évi kiadvány lemezszáma, új fedőlappal(!)	R. C. 504
KÁLÓZDY János	Országgyűlési csárdás	L.	Négy zászló	R. C. 648
BERTÓK Sándor	Viradás [!]	L.	Ornamens	R. C. 652
ÁBRÁNYI Kornél	1848 <sup>ki</sup> két népszerű ma- gyar induló	L.	„	R. C. 665
BUNKÓ Bonifác	Barátságos négyes	L.	„	R. C. 674
THERN Károly	Le rêve de Tartini	L.	„	R. C. 675
KÉLER Béla	Assemblée négyes	L.	„	R. T. 698
MÉRTY N.	Szegzárdi [!] szüreti csár- dás	L.	Szüreti felvonulás sok figurával (CANZI Ágost: Váci szüreti felvonulás c. festménye után)	G. N. 706
RICHARDS Brinley	Sybillé	L.	Nagyanya három gyerek- nek mesél	N. G. 707
MUSARD Philippe	Les baisers	L.	Magyar ruhás leány, jobbán galamb	N. G. 713



MUSARD Philippe	Les zephirs	L.	Táncosnő, ornamentális keretben	N. G. 714
MOSONYI Mihály	Új évi ajándék, hat magyar dallam	L.	Cigánybanda	N. G. 716
SCHULHOF	Souvenir de voyage. Ronde Darlékarlienne. Danse de la Suède	L.	Svéd táj, táncolók	G. N. 727

1862

KONKOLY-THEGE Miklós	Elátkozom ezt a gonosz világot	Lorber	Ornamens	J. T. 446
BARTAY Ede	Kukoricza foszto [!]	–	7 figurás népi jelenet. 2 táncol, 1 dudál, kutya kunyhó előtt	N. G. 732
KOVALTSIK Amát-OFFENBACH	Fortunio dala	Lorber	Álló, könyöklő rokokó ruhás fiú	N. G. 737
MOSONYI Mihály	Magyar zene Palotási János után	L.	Ornamens	G. N. 738
KOVALTSIK Amát-OFFENBACH	Orpheus az alvilágban	L.	Fenyő, görög férfi, hegedűs férfi, kunyhó. „Giebt auch Musikstunden.”	N. G. 741
BUNKÓ Gyula	Utolsó búcsúzó	L.	Fuvolás tájban	G. N. 742
KÉLER Béla	Tokaji cseppek	L.	Kis Tokaj-kép	G. N. 746
KOVALTSIK Amát-OFFENBACH	Férj az ajtó előtt	L.	Hallgatózó nő ajtó előtt	G. N. 760
KOVALTSIK Amát	Fleur des Alpes	L.	Leányfélalak, tájban	N. G. 763
CSILLAG	Éljen ő!	L.	Kocsma előtt táncolók	N. G. 764
CSILLAG Józsi	Nehéz idők járnak	L.	Ornamens	N. G. 766
SZÉNYFY Gusztáv	Keskeny utcán muzsikaszó	L.	Ornamens	G. N. 767
FAVARGER René [!]	L'adieu	Schneckenberger (Schn.)	Csónakban ifjú, várkastély ablakában hölgy	N. G. 800
QUIDANT	Étude-galopp	Schn.	Függöny, gally	N. G. 801
KOVALTSIK Amád [!]	Magyar kedélyes ifjúság	Schn.	Lánchíd a pesti palotassal, négy táncoló, egy ivó alak, 2 cigány, kocsma előtt 5 hallgató. Ornamens Buda és Pest címerével	N. G. 805–8
SZÉNYFY Gusztáv	Kis bokréta	Schn.	Ornamens	G. N. 823
SZÉKELY Imre	Bodrogközi csalogány	Schn.	Pusztai jelenet, ornamens	N. G. 825

1863

CSILLAG Józsi	Húzd a meddig húzhatod	Schneckenberger (Schn.)	Rózsa-keretben fenn hegedűs	G. N. 765
ZIMAY László	Zord az idő	Schn.	Fa alatt sziklára könyöklő lány	G. N. 826
MOSONYI Mihály	Hat népdal Tóth Kálmán verseire	Schn.	Kirándulók a Gellérthegyén, cimbalmos, furulyázó fiú, nyolc alak fa alatt. Rálátás a pesti palotásra, a Várhegyre, a Lánchídra.	N. G. 828
ELLENBOGEN Adolf	„Sarolta” négyes	Schn.	Ornamens felett díszmagyarba öltözött hölgy	G. N. 829



NYIZSNYAI Gusztáv	Gazdaasszony-egylet	Schn.	Fenn ornamentális keretben család	G. N. 830
ELLENBOGEN Adolf	Flóra négyes	Schn.	Ornamens	G. N. 832
E. G. S. [Egressi Galambos Soma]	Széchenyi gyász induló	Schn.	Széchenyi térdképe két allegorikus nőalak között. Lenn a Lánchíd, fenn a magyar korona (Vinzenz KATZLER után)	G. N. 833
SZIKLAVÖLGYI M.	Dunanan [sic!]	Schn.	Két alak jelmezben	N. G. 835
NYIZSNYAI Gusztáv	Gyöngyösi emlék	Schn.	Fenn ornamentális keretben városkép	N. G. 837
WINDT Mór	1863. Jogászcárdás	Schn.	Ornamensben táncoló pár	G. N. 842
SVASTITS János	„Baltavári” emlék erzelgő[sic!]	Schn.	Ornamens	G. N. 843
WINDT Mór	1863. Dalegyleti polka.	Schn.	A „D” betű alatt táncospár	N. G. 846
HUBER Károly	Változatok a „SEVILLAI BORBÉLY” áriájára	Schn.	Hollósy Kornélia térdképe	N. G. 850
HUBER Charles	Souvenir d'Arad	Schn.	Ornamens	N. G. 851
AU Alois	Nur Ol' Wail Fidel	Schn.	Cilinderes nevető férfi, oldalt két táncospár	N. G. 852
TERN Károly	Hegy alján	Schn.	Ornamensben fuvalás	G. N. 853
KOVALTSIK Amát-GOUNOD	Faust	Schn.	A három főszereplő	N. G. 857
ÁBRÁNYI Kornél	Regedal	Schn.	Ornamens	G. N. 856
CSILLAG Józsi	Pezsgő csárdás	Schn.	Kis zsáner-jelenetek. Balra: 3 gyerek pezsgős üvegekkel, jobbra: magyar ruhás pár asztalnál, növény ornamens	G. N. 858
SZÉNFY Gusztáv	Miskolczy emlék	Schn.	Szerény ornamens, balra magyar leány, gémeskút	G. N. 859
BADARZEWSKA Thekla	Souvenir à ma chaumière	Schn.	Völgyben folyó, balra fa, hegyen kunyhó	N. G. 866
FRANK Ignác	Tatai emlék	Schn.	Fenn: táj	N. G. 870
NAGY Pista	Cipruslombok gr. Széchenyi István sírján	Schwertzig	Balra fenn: allegorikus nőalak Széchenyi-címerrel	G. N. 872
MOSONYI Mihály	Letésem a lantot	Schn.	Ornamens	G. N. 882
FELSŐVIDÉKI (Széchenyi) Ödön	Viszontlátási örömhangok	Schn.	Pest a Gellérthegyről. Várhegy, Lánchíd, egy férfi. (Mona 2342)	-

#### 1864

MÉRTY N.	Árvalányhaj	Schneckenberger (Schn.)	Csikós, furulyázó bojtár, puszta, gémeskút, három ló	N. G. 892
SZÉKELY Imre	Campanella	Schn.	Két puttó harangozik	N. G. 907
SZÉKELY E[meric]	La belle reveuse	Schn.	Pásztorlány távolba néz	N. G. 910
RUPP Zsiga	Debardeur Polka	Schn.	Álarcosbál, 3+2 figura	G. N. 913
DOPPLER Károly	Alkonyodik a csillag	Schn.	Balra: balkonon nő, lépcső, középen lent: csónak, egy evező, egy lantos	N. G. 917
FRANK Ignác	Kis leány csárdás	Schn.	Hegyes táj, kis táncos pár	N. G. 918



SCHULHOF, Julius	Un jour glorieux	Schn.	Balra germán hősnő, zászló, jobbra lent táj, város, sas	N. G. 919
RUPP Zsiga	Lövész csárdás	Schn.	B. l.: puska, kürt, tarisznya, madár. J. l.: lapu	N. G. 923
DUBEZ József	Jankovich csárdás	Schn.	Ornamentális keretben litografált portré	N. G. 924
VOLNY Vilmos	1864. Jogász csárdás	Schn.	Gazdag ornemens	G. N. 926
MOSONYI Mihály	„Gara Mária”	Schn.	Ülő nő, hárfával, hattyúval (halvány)	G. N. 928
BARTALUS István	Finn-dalok	Schn.	Vizi tündér, nádszálak	G. N. 931
AU Alajos	Nur aushalten fest	Schn.	Táncoló párok	N. G. 936
PISCHINGER Alois	Flotte Burschen	Schn.	Hat fiú, két leány tájban	N. G. 940
POÓR Guillaume	2 Romances	Schn.	Ornemens	N. G. 947
ELLENBOGEN Adolf- OFFENBACH	A koffák [sic!]	Schn.	Négy figura, piac	N. G. 950
MOSONYI Mihály	Mátyás anyja	Schn.	Ornemens	G. N. 963
CSILLAG József	Donato csárdás	Schn.	Sánta ifjú	N. G. 970
KOVALTSIK Amát	Blondin csárdás	Schn.	8+1 kötél tánco	N. G. 984
STOCKER Eduárd	Henrietten polka	Schn.	Ornemens	N. G. 985
DOPPLER Károly	Négyes férfi dalok	Schn.	B. l.: címer, j. l.: a Lánchíd	N. G. 1001-1010
MÉRTY N.	Árvalányhaj III. füzet	Schn.	Középen fenn: óra, b. l.: kislegény	G. N. 1159
1865				
KOVALTSIK A[mát]- MEYERBEER	L’africaine	Schn.	Ornemens, kapu	N. G. 1202
1866				
MÉRTY N.	Szamárbőr négyes	Schn.	Kis jelenetek az egész oldalon	N. G. 2160
1867				
ifj. BERTHA Sándor	Férfikar a koronázási ünnepélyre	–	Lánchíd, pesti part	N. G. 1438



# SZEMLE

KOVÁCS ÉVA

## SPECIES MODUS ORDO. VÁLOGATOTT TANULMÁNYOK. SZENT ISTVÁN TÁRSULAT, BUDAPEST 1998, 473 OLDAL, 264 KÉP

Kovács Éva (1932–1998) válogatott tanulmányainak gyűjteménye jelentős, régen várt és hiányolt tudományos könyv. A negyven, eddig négy évtized különböző folyóirataiban és más kiadványaiban szétszórta, magyarul részben el sem érhető tanulmányt most a Szent István Társulat kiadásában a lehető legszebb és leggondosabb formában, meggyőző és szép, egységes illusztrációkkal ellátva kapjuk kézbe. Ezeknek kronológiai rendben való közlése, a fekete-fehér reprodukcióknak – a változó minőségű első közlésekkel szemben – egyöntetűen jó színvonala éppúgy nyereség, mint számos ritkán elérhető kép. Különösen fontosak a sziléziai neumarkti leletből származó ékszerek elsőnek mondható közlései (198–203. kép, vö. különösen: 171. sk.), amelyeket – részben korábbi szövegekhez illesztett, más szerzői korrekciókhoz és kommentárokhoz hasonlóan, szögletes zárójelbe foglalt megjegyzések értelmeznek. Sajnos, ebben az egy esetben nem segítenek a kötethez fűzött igen fontos mutatók – amelyek a szövegeket gondozó Verő Mária és Takács Imre munkáját dicsérik. Karácsonyi ajándék volt ez a kötet a történelem és az erkölyként tisztelt középkori emléktárgyak iránt érdeklődő közönség – bízást állíthatjuk – sokaságának, s méltán részesült a felsőoktatási tankönyvek támogatásában. Anyaga, módszere, tudományos apparátusa tanítandó, s remélhetőleg sokáig be fogja tölteni ezt a szerepet. A kötet minden bizonnyal maradandó munkaeszköz lesz, amelyhez kutatók és a szakmát tanuló egyetemi hallgatók sokáig fognak nyúlni mint tudásuk forrásához és mint mérvadó interpretációk lelőhelyéhez egyaránt. Ezt a jelentőséget töltötték be eddig is Kovács Éva tanulmányai; nem utolsó sorban a maguk egymásutánjában, a tárgyak tanulmányozásának bővülő lehetőségeit s az interpretáció mélyülését követő, ugyanazokat a kérdéseket ismét feltevő folyamatukban. Most azonban – az olvasó nem csekély kényelmére – mindezeket egy helyen lehet megtalálni.

A könyv elkészülte előtt nem sokkal, 1998. december 14-én a szerző, Kovács Éva elhunyt, nem érhetette meg nagy gonddal válogatott és kiadásra előkészített tanulmányainak megjelenését. A kötet recenziója nem kerülhet meg a nekrológíró feladatát, ugyanakkor azonban bízást hagyatkozhatik is az előtte fekvő munka vezetésére.

A tanulmányok a kötetben készüléseik, illetve megjelenésük sorrendjében követik egymást. Így szerzőjüknek egyfajta szellemi önéletrajzát vázolják fel, abból a szempontból, amit a könyv címével választott három latin szó, a *species*, *modus* és *ordo* jelez. Ezek a skolasztikus műveltség fogalmai, a középkor világában elmélyült s annak értékrendjét tájékozódásának vezérfonalaként választó tudós hitvallásának kifejezői. A *species* a teremtmények egységét éppúgy kifejezi – ahogyan

még (az e tekintetben skolasztikus hagyományt őrző) Linné szerint is *Tot sunt diversae species quot formas ab initio creavit immana Mens* –, amint a szépség (*species sive pulchritudo*) kulcsszava is. A *modus* alapvetően az irodalmi és zenei stilisztika szakkifejezése, hangnemet, a közönséghez illően megválasztott beszédmodort jelent, s az *ordo* a kozmosz, a teremtett világ s az emberi társadalom rendje. A három szó együtt a hét szabad művészet egységét, minden középkorkutató ideálját idézi fel. Általuk indokolta a szerző válogatását, azt, hogy életművéből ebben a kötetben a középkori műalkotásokkal foglalkozó tanulmányokra tette a hangsúlyt. Munkásságának ismerői jól tudják, hogy műveiből – nem utolsó sorban a Szépművészeti Múzeum Modern Képtárában töltött évei termésének figyelembevételével – készülhetett volna másfajta válogatás is, ő azonban tudatosan koncentrált a már szakdolgozatával kiválasztott területre. „Ez medievista kötet” – így fejezi ki döntését a könyv elé írt előszóban (7.). Vonzódását az őt egyre kizárólagosabban foglalkoztató középkori szakterület iránt (vö.: „speciális szakterületem, az ötvösség története”: 190.) másként is. Az előszó fent idézett helyén felsorolta azt a néhány modern tárgyú munkát, amit pályakezdőként írt, mintegy feledtetni igyekezvén, hogy a Szépművészeti Múzeum Modern Osztályán különösen a 19. század festészetének egyik legkiválóbb szakértője volt, de már 1967-ben az elhivatottságot jelző fordulattal említette novíciaként a koronázási palástról készített disszertációját (108.).

Sok jel mutat arra hogy ideiglenes mérlegként, munka közbeni összegzésként készült a kötet, visszatekintésként a megtett útra, s előkészületként a továbbiakra. Csak néhány héttel előbb jelent meg az Ars Hungaricában az az *Előhang*, amely az általa kezdeményezett, *Magyar királyok emlékei* című kutatási program keretében 1997-ben végrehajtott dél-itáliai kutatóút beszámolóját vezeti be. Az *Előhang* szellemi önéletrajz is – s ebben a mivoltában mintegy párhuzamosan kínálkozó, kulcsként olvasandó elbeszélés e kötet írásaihoz –, számadás koncepciójának nemzetközi gyökereiről, de ugyanakkor új kutatási problémák és célok kijelölése is. Így ír: „Ha azt kérdezik, sok-e még a tennivaló, akkor azt kell mondanom, hogy igen. Nem tudom elképzelni egyszerűen az eddig tudásunkra jutott adatok összesítését, csak a további kutató, rostáló, gazdagító, értelmező munka megkoronázását, a szigorúan válogatott emlékekkel és a megfelelő tisztázó tanulmányokkal.” (Ars Hungarica XXVI. 1998, 8.)

A tanulmányokban megtett szellemi utat állomások és szakmai-emberi találkozások tagolják. Az 1951–1956 közötti egyetemi tanulmányok, amelyeket még Gerevich Tibornál kezdetett meg, s amelyeknek lezárásául Dericsényi Dezső jelölte ki a szakdolgozat témáját az akkor



mind földrajzi, mind politikai tekintetben elérhetetlen távolságban lévő magyar koronázási palástot. A nagy tudósai meghatározó jelenléte révén virágkorát élő Szépművészeti Múzeumban, ahol 1955-től 1970-ig dolgozott, döntő volt Genthon István példa- és tanácsadó szerepe – nem utolsósorban módszeres hungaricagyűjtésének eredményei révén is. Genthon váratlan halála után Kovács Éva közölte műveinek bibliográfiáját nekrológja kíséretében (Művészettörténeti Értesítő XIX. 1970, 249–258.), s ő rendezte sajtó alá azóta is hányatott sorsú hungarica-katalógusának legfontosabb, önálló tanulmány értékű tételeit (Monumenti artistici ungheresi all'estero. Acta Historiae Artium XVI. 1970, 5–36.).

Mestereinek példája rányomta bélyegét tudományos felfogására: nem utolsósorban arra, a mindvégig fenntartott véleményére, amelynek igazolásán, dokumentálásán és bizonyításán mindvégig fáradozott, s amely sok tekintetben tiszteletre méltó különvélemény volt a középkori művészet magyarsága tekintetében. Kovács Éva kezdettől hangoztatott különvéleményének fontos pontja a koronázási palásttá alakított székesfehérvári kazula hazai készítésének tézise, a kezdetben hangoztatott, hagyományos veszprémvölgyi eredeztetéstől (43.) a későbbi korrekción („A tárgyakat – így a miseruhát is – természetesen szakemberek csinálták, s valószínűleg nem is mindig egyházi rendben levők. Műveseket telepíteni szokás volt, s mindenképp könnyebb, mint megrendeléseket lebonyolítani az ország határain kívül eső és saját jótevőinek lekötözött intézményeknél.” 402.) át a helyszíni szemlén megfogalmazott technikai különbségek regisztrálásáig (403. és uo. 7. jegyz.). Hasonló a véleménye – Gerevich Tibor immár klasszikus ítéletének folytatásaként („Ahol oly remek miseruhát hímeztek, mint Gizella apácaival a jelenlegi koronázó palástot, ott voltak mesterek, akik elkészíthették a műszerető királyné számára anyja sírkeresztjét.” Magyarország románkori emlékei. Budapest 1938, 238.) – a Gizella-kereszt hazai készítéséről és felirataiban is szoros kapcsolatáról a koronázó palásttal (402.). E hagyománynak lényege, hogy a művészettörténésznek mindenkor szembe kell néznie a nemzeti művészet s a nemzeti forma kérdésével, s meg kell kísérelnie az ízlés, formatendencia, a sajátosság definícióját. Az e kérdésekkel való birkózás dokumentuma a tengelici keresztcorpusnak az importált limoges-i mintáktól való jellegzetes eltéréséről adott jellemzés: „...a fej rusztikus mintázása mellett is férfiasan méltóságos, komoly kifejezésével túlszárnyalja a példaképek sokszor enerváltan lágy, erőtlenné vált mintázását. ... Névtelen mestere egyike azoknak, akiknek munkássága előkészíti a középkori magyar művészet egyik legnagyobb tétét, a Kolozsvári testvérek Szent György-szobrát, mellyel a fémművesség száz év múlva betorkollott a szobrászatba.” (68.) – A magyar művészettörténetnek egyfajta vázlatos történeti hosszmetSZete ez, ugyanúgy, mint a történelmi szintézis vázlatául írott, 1970-es fejtegetésekben foglalt elemzések a honfoglalás-kori ötvös-stílus sajátosságáról (193.), a hazai romanika építészetének és bronzművességének sajátos, leegyszerűsítésre hajló ízléséről (203.).

Az élettörténetet következő döntő momentuma a nemrég (Ars Hungarica XXVI. 1998) felidézett poitiers-i nyári kurzus; különösen a megismerkedés a középkori jelvénytörténet problematikájával, s mesterével, Percy Ernst Schramm-mal (ismét pontos tudománytörténeti helyzetének egyszavas jellemzése: „a Warburg-tanítvány”

Schramm: 386.). E tanulmányút tárgyszerű hozadéka a vienne-i Szent Mór-csücskegyháza-történetéről szóló tanulmány (79–90.), s még inkább az Insel-sorozat karcsú, alapvető kötete, a *Kopfreliquiare des Mittelalters* (Leipzig 1964). Legfőbb eredménye: a nemzetközi kutatást foglalkoztató témákban (a limoges-i zománcok, jelvénytörténet) való friss orientáció, s a meggyőződés saját kutatásainak helyes irányáról. 1970-ben Kovács Éva érett, elvégzendő feladatokkal megrakodott kutatóként érkezett a Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Kutató Csoportjába, s meghatározó volt részvétele *A magyarországi művészet története* első kötetének tervezésében. Ez évek alapvető, történelmi jelentőségű élménye a részvétel a koronázási jelvények azonosításában (1977. december 14., röviddel 14 óra után: 336.) és hazahozatalában. Az elkövetkező években ezek jelenléte ad mind több tennivalót és egyben impulzusokat is a további tudományos kérdésekhez.

A kötetet elejétől végéig folyamatosan olvasva, mintegy nyomon követhetjük azt, ahogyan Kovács Éva sorra veszi a középkori művészet, különösen a királyi jelvények, az ötvösség és a viselet s az udvarok szolgálatában álló művesség nagy témáit, majd vissza-visszatér ugyan-ezekhez. Az esetek többségében kiindulópontja magyar vagy magyar vonatkozású mű volt. E tekintetben művi, csak pszichológiai indítékokkal magyarázható jelenségek tartotta a magyar és a magyarországi művészet megkülönböztetését. Arra hivatkozott, „hogy a középkor teljesen magától értetődő egyetemes gondolkodásmódja ... soha nem lépett fel megkülönböztető igényekkel hazai és nem hazai mesterek megválasztásánál.” (200.) Kutatói tapasztalatai alapján joggal vallhatta, hogy „a magyar művészet története, ha emlékekben a szerencsétlen történeti körülmények miatt szegényesebb is, mint más területeké, s talán eredetileg is szegényebb volt, mégis az egyetemes európai művészettörténetnek egy fejezete, s csak ebből az aspektusból szemlélhető. Nem tagadjuk, hogy időnként más, sőt speciális, de valódi mivolta csak úgy rajzolható ki, ha tárgyilagosan megismerjük és elismerjük az érintkező hatásokat és érkező tárgyakat” (uo.).

A folyamatos olvasáson kívül a gyűjteményes kötet másfajta olvasatot is megenged; a benne tárgyalt korszakok és művészeti jelenségek egymásutánja szerint, amelynek nyomán a kronológiai rendbe szedett képanyag is rendeződik. Így a könyv olvasója a középkori művészet hosszmetSZetét, problematikáját 1000 tájától a 15. század elejéig átfogó művet kap a kezébe, amelyben különlegesen kiemelkedő szerepet játszanak az uralkodói jelvények s az udvari művészet jelenségei. Ezeknek szempontjából mintegy sajátos, elsősorban e jelenségcsoportok emléktárára alapozott kronológiai koncepció is kibontakozik a könyvben. Módszertani alapelvének megfelelően, ez a kronológia teljes szinkronitást tételez fel az egyetemes és a magyar művészettörténet jelenségei között, nem ismer fázis-késéseket.

Ennek a kronológiai koncepciónak sarokpontja a 11. század eleje, a magyar államalapítás és kulturális fordulat időszaka, amellyel egyben a művészettörténész szerző munkaterülete is kezdődik. Jelentős – és különösen hangsúlyos – az a meggyőződése, hogy Szent Istvánnal az Ottó-kori hagyományokon átszűrt késő karoling fejedelmi magatartás (195.) jelent meg a magyar politikában és kultúrában. Nyomatékos ellentétben áll ez a megállapítás a szimpátia alapon való válogatás



prominens képvisőjével: „Gerevich Tibor nagy összefoglaló művéből szinte teljesen kiiktatta az Ottó-kori német művészet hatását az olasz indítékok túllangszílyozása mellett” (200.). A tézis legfontosabb művésztörténeti következménye: az egész magyar középkori hagyományt megalapozó királyi reprezentáció s az udvari művészeti tevékenysége reális kapcsolatainak felismerése. Ebből következik a Szent István-kori hirtelen változásnak (a például Henszlmann által doktrínér módon még szükségszerű „ókeresztény” fázist feltételező elképzeléssel szemben) átmenetet nélkülöző és mindjárt főművekhez vezető ugrásként való elképzelése. Ilyen értelemben a térítés és az államalapítás mintegy a teljes európai hagyományt vezet be a magyarságnál: az antikvitás óta fejlődő, a nyugati karoling császárság reprezentációjának modelljébe sűrített s az Ottó-kori renováció által egész jelentésével együtt mintegy az előzetes fázisokat is pótló művészetet. Ahogyan a magyar nyelv „király” szavában Károly alakja tűnik át, úgy alapja nálunk is a teljes középkori udvari reprezentációnak a karoling modell. Ez egyúttal a királyi reprezentáció kontinuitását is jelenti. A magyar királyok birtokában volt kereszttereklyék történetének többszöri tárgyalása mutatja (Kovács Éva e tárgy külön, monografikus feldolgozását tervezte: 128.) egyrészt a folyamatosságot, másrészt az azt tagoló, egymást követő bizánci impulzusok jelezte sajátosságokat. Feltétlenül idézendő itt az e jelenségcsoportra vonatkozó, talán legárnyaltabb, a magyar uralkodói reprezentáció sajátosságát, szentkultusz és kereszttereklye-tisztelet összefonódását érintő passzus: „Helyi vonásnak látszik ..., hogy kereszttereklyéket gyakran kapcsolnak Szent István nevéhez, így e szélesen gyűrűző folyamat lokális színnel gazdagodik.” (128.) – Más, építészettörténeti vonatkozású kérdés, hogy az Aba Sámuel birtokában volt, e helyen és máskor is tárgyalt kereszttereklye – s nem a király eltemetése – lehet a magyarázata a pápai tizedjegyzékek szerint ugyanilyen titulusú, s 1219-ben monostorként említett feldebrői templom különleges elrendezésének.

A kronológia második kulcsfontosságú pontja az újabb irodalomban a tulajdonképpeni udvari művészetként, udvari stílusként (Branner) vagy az udvari művész műveként (Warnke) tárgyalt 13. századi jelenség, amelynek Európa-szerte nagyra becsült mintaképe a Szent Lajos-kori Párizs. A divat s a normák internacionalitása mellett az egyik fő kérdés: a keletkezés és az előtörténet. Kovács Éva e tekintetben a hatvanas-hetvenes évek művészettörténeti kutatásában evidenciává vált, különösen a Maas-vidék jelentőségére vonatkozó megállapításokhoz viszonyít, az elsőkre között mutatva rá a magyar udvar relatív önálló szerepére. III. Béla egyedülálló jelentőségét – Bogyay Tamás feltevéseitől nem függetlenül – a cezaropapizmus fogalmával, illetve az uniós törekvésekkel igyekezett meghatározni (48.), s részben a közvetlen bizánci kapcsolatokra visszavezetni Magyarországot félreismerhetetlenül sajátos helyét a *Renaissance of the 12th Century* európai kultúrájában. A 13. századi ötvösművészetre vonatkozó kutatásaiban ez a magyar emlékeknek a francia-Maas-vidéki hagyomány, illetve Velence, valamint a Stauf művészet erőterében betöltött helyének keresését jelenti. Ellentétben a magyar köztörténet tagolásával s a magyar művészettörténeti periodizációban is uralkodó dinasztikus modellel, a magyarországi Anjoukor emléanyagát a szerző még sok tekintetben a klaszszikus 13. századi udvari művészet szerves folytatásának tekintette.

A harmadik, internacionális gótikus, késő gótikus korszak előkészítő szakaszát ugyanekkorra, a 14. század második felére, virágkorát – s vele az ikonográfia új korszakát, az emblematika előzményét jelentő devizák kultúrájának csúcspontját – a 15. század elejére tette. Nem lehet kétségünk afelől, hogy egyazon művészi kultúra megnyilvánulásaiaként, szerves egységükben látta például az esztergomi Mátyás-Kálvária felső részének színes *ronde-bosse*-zománcos alakjain jellemzett ötvösstílust s a korai németalföldi festészetet: tanúja az Aranygyapjas Rend ornátusáról írott rövid tanulmány (359–362.): látszólag egy régi, magyar vonatkozású kérdést újra tárgyaló munka.

Valójában éppúgy a párizsi udvari művészet kellős közepébe vezető, alapos filológiai munka eredménye, mint a Hansse Melluel ötvös személyétől a Limburg testvérek festészetéig (363.) s a Herman Ruissel révén rokonukhoz, Jean Malouelhez vezető összefüggések (302.) láttatása. Az utalás a Ghiberti által említett és nagyra becsült Gusmin mesterre egyszerre vezet az internacionális gótika kutatásának s az udvari kultúra beleérző ábrázolásának nagy bécsi mesteréhez, Julius von Schlosserhez, s az északi művészet itáliai nagyrabecsülését híven láttató Aby Warburghoz. Az első inkább Genthon István kultúrtörténeti felfogásának mintaképe, a másik talán közelebb áll a Kovács Évához.

A könyvben tárgyalt művek kronológiájának kétségtelen kiindulópontja a Szent István székesfehérvári casulájából alakított koronázó palást, amelynek kérdéseire, értelmezésére, szellemi hátterére a szerző szakdolgozata óta mindig újra és újra, egészen a közelmúltig visszatért. Az 1988-ban, a Szent István-évforduló alkalmából tartott *Iconismus casulae Sancti Stephani regis* című előadás hallgatósága ennek s Szűcs Jenőnek az Intelmekről szóló elemzése hallatán nemcsak a következtetések egybecsengését, hanem a *numen adest* hangulatát is érzékelte. Fügedi Erik találoan írta le ezt az érzést: „A történetész felemelő élménye, amikor eredményét egy kollégája – esetleg teljesen eltérő tárgykörben végzett kutatása – megerősíti.” (A Szent István jubileum. BUKSz I/1, 1989. december 9.). Az 1031-es székesfehérvári casula értelmezésének, programjának, geometriai struktúrájának értelmezési kérdései követhetők a kötetben a legtovább, egészen a közelmúltig, 1993-ig. A casula geometriai struktúrájának rekonstrukciója vezet ikonográfiájával kapcsolatban talán a legtöbbet vitatott kérdés feloldásához, ahhoz a belátáshoz, hogy programját nem feltétlenül szükséges valamely szövegre (Te Deum, vagy a Mindenszentek litániája?) visszavezetnünk. Inkább gondolhatunk a középkori képi hagyomány: kozmológiai skémák, a Civitas Dei-képek illetve a korai középkori Mindenszentek-kép feldolgozására. A koronázó palástra vonatkozó, a kötetbe felvett tanulmányok éppúgy tanúsítanak a szerző hipotéziseinek, rekonstrukciós elgondolásainak folyamatos fejlődéséről, a megfigyelések nyomán haladó korrekciókról, mint a szentkoronáról szólók. A székesfehérvári casula történetére s általában, Szent István donátor-tevékenységére vonatkozó írott források értelmezésének vannak általános tanulságai is. Egyrészt a Szent István-legendák s a krónika erre vonatkozó szövegrészeiben nyilvánvalóan nemcsak a helyszínen szerzhető tapasztalatok tükröződnek, hanem a császár (s nevezetesen II. Henrik) donációira, különösen az arany oltártáblákra vonatkozó toposzok is. Másrészt hasonlóan alakul a hazai hagyomány is: nyilvánvalóan nemcsak az újkori értelmező látja Szent István donatori tevékenység-



gében II. decretumának a templomok felszereléséről intézkedő passzusa illusztrációját, hanem ez már a középkori krónikaszerzőket is befolyásolhatta.

Nem kisebb jelentőségű, soha ki nem merített központi témája Kovács Éva kutatásainak a magyar korona: kezdetben a még távolban őrzött tárgy, majd a hazatért, titkait nehezen kiadó, kutatók egész sorát foglalkoztató komplex műalkotás. A koronával kapcsolatos problémák sorában különösen fontos szerepet kaptak azok a tárgyak, amelyek a magyar udvart szolgáló reprezentatív művesség jellegére és stílusára engednek következtetni. A legfinomabban, legárnyaltabban ábrázolta közöttük is az Antiochiai Annának tulajdonított esztergomi fülöngy-függő-leletet, amelyet egy másik Annának, Zádor Anna professzornak nyújtott át nagy-nagy szeretettel.

Annak, hogyan lehet a stíluskérdésektől a nemzeti történelem legfontosabb problémáig előrehaladni, legszebb példái a 13. század ötvösségére vonatkozó tanulmányai. Látszólag „csak” egy udvari stílus meghatározására vonatkozó javaslatok, mint a krakkói koronakereszt esetében, talán még egy francia eredetű udvari viselet- és magatartásforma emlékeinek azonosítása, mint a násfákról és kőöntvényűkről szóló cikkeiben. A neumarkti leletről a válogatás összeállításakor Kovács Éva úgy tudta, hogy a kalandos sorsú együttes publikálatlan. Időközben az első közlés megtörtént (*Jerzy Pietrusinski: Herrscherschmuck aus der Schatzkammer der Luxemburger im Goldschatz von Neumarkt in Schlesien. King John of Luxembourg [1296–1346] and the Art of his Era, Proceedings of the International Conference, Prague, September 16–20, 1996. Prague 1998, 189–200.*). De ez etikettszerű viselkedési formák, stíluselemek, a keresztek és koronák mögött a királyi pecsétek *Corona et crux sit virtus sigilli* felirata az utolsó Árpádok sajátos történelmi küldetéstudatára világít rá. Különösen jelentős, úgyszólván az újkorig élő eleme ennek a küldetéstudatnak az a kereszténység védőpajzsa-ideológia, amelynek forrása IV. Béla (időközben 1247 tájára datált) levele (150.), benne már Chosroes és Heraclius csatájának a Duna mellé helyezésével, amelynek a nikápolyi csata ideológiájával kapcsolatos említése (384.) ezt a középkori magyar királyság küldetéstudatának (mint a nemzeti tudat csírájának) tartós elemeként tünteti fel.

Nem kisebb a jelentősége az Anjou-koronákról szóló tanulmányoknak: technikai részletek vezetnek udvari műhelyek rekonstrukciójához, s mindez vallásos és politikai eszmék megjelenítéséhez. A cikk legfontosabb tanulsága az a történet, amelyet senki nem mert volna korábban

így elmondani: Nagy Lajos egy szokásos votív koronát helyezett el Szent László váradi koponya-ereklyetartójára, amely fölöslegessé válhatott, amikor az első ereklyetartó pusztulását követően a ma Győrben őrzött herma készült, s végül az egykori votív korona a Szent László lábához temetkező Zsigmond fejére került. Mennyi finom megfigyelés, mennyi mélyebb, már-már személyiségpszichológiai összefüggésekbe bevilágító megállapítás! Hitelüket a szuverén tudás adja: a magyar ötvösségtörténet emléktárájának beható ismerete, a középkori fejereklyetartók történetének biztos ítélettel való átlátása.

Valamennyi olyan témakör, amelyben Kovács Éva összefoglaló könyvet is publikált. Ilyen, ítéletének aranyfedezetét alkotó publikációja az esztergomi Mátyás-Kálvária-ról szóló monográfiája is (1983), amely számos, az internacionális gótika udvari művészetére, a párizsi művészetre s különösen a ronde-bosse aranyzománccra vonatkozó munkáját hitelesíti. Ebben a témakörben készült nemzetközi tudományos jelentőségű összefoglalása, előbb a ronde-bosse zománccról írott kandidátusi munkája, majd az 1993-ban megvédett doktori disszertációjával szolgáló műve is Herman Rousseau párizsi ötvösmesterről és a Valois udvartartások luxusmechanizmusáról. A munka kiadatlan; idegen nyelven való megjelentetése égetően szükséges. Ez a feladat azonban már az utódokra, a tanítványokra hárul. Nyilván ugyanígy, tervei és útmutatásai szerint, személyes munkájának felhasználásával fogják befejezni és kiadni az Országos Tudományos Kutatási Alap által támogatott, a magyar uralkodók emlékeit egyesítő corput. Más, befejezett, elmaradt vagy félbehagyott terveiről is esett szó. Köztük van az 1974-es budai szoborlelet részletes divattörténeti értelmezése, amelyért csak részben kárpótol az udvari viselettörténeti megfigyelések 1987-ben közölt vázlata (Magyarországi művészet 1300–1470 körül. Budapest 1987, 237–241.). Talán a leginkább pótolhatatlan veszteség, hogy elmaradt mindezen munkák ihletője, a kutatások ürügye és kiindulópontja, az esztergomi Főszékesegyházi Kincstár részletes szakkatalógusa. Az a munka, amely minden bizonnyal a szerző ifjúkorának legelső feladatai közé tartozott, amely egyszerre jelentette Genthon István örökségének átvételét, a műemléki topográfia Gerevich Tibortól kezdeményezett, Dercsényi Dezsőtől szorgalmazott feladatát. De ki fogja magának vállalni Kovács Éva után ezt az örökséget?

Marosi Ernő



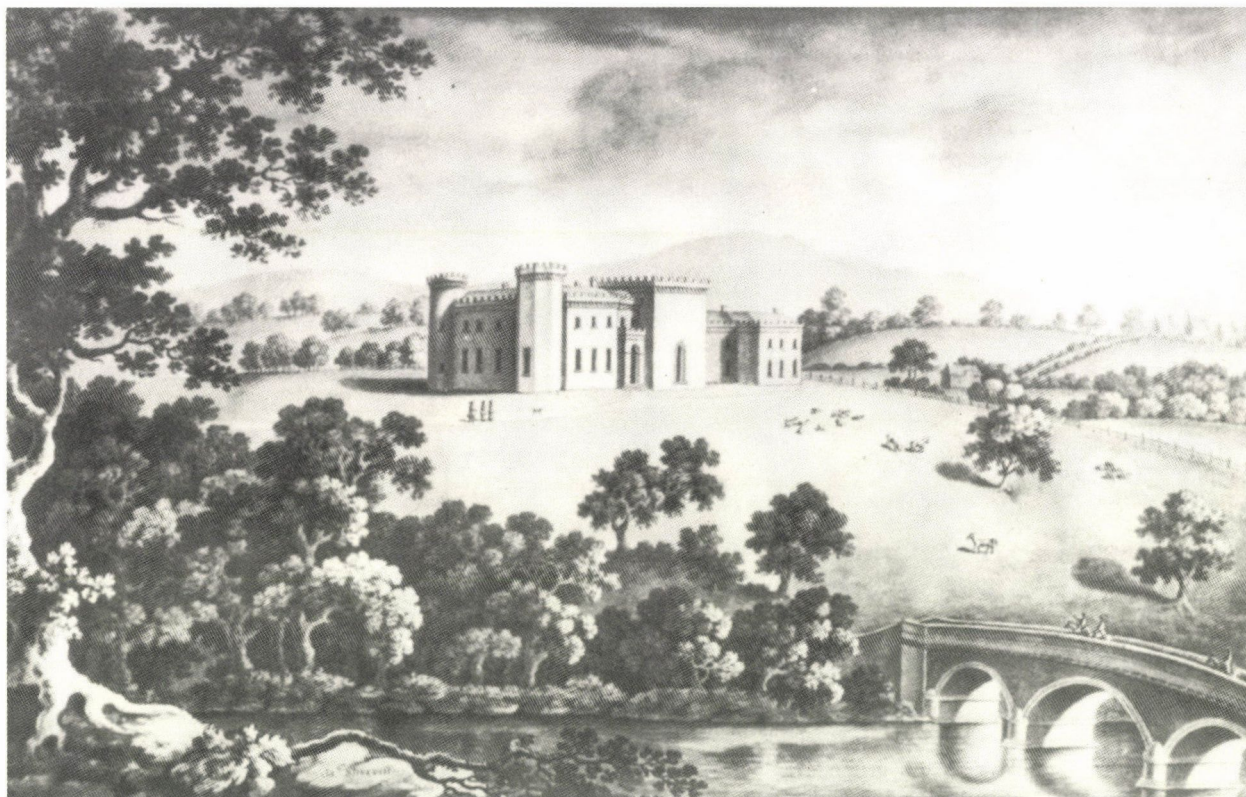
ANDREW BALLANTYNE: ARCHITECTURE, LANDSCAPE AND LIBERTY  
RICHARD PAYNE KNIGHT AND THE PICTURESQUE  
CAMBRIDGE UNIVERSITY PRESS, 1997. 315 OLDAL, 60 KÉP

Richard Payne Knight személye eddig sem volt ismeretlen a kutatók előtt. Mindenekelőtt mint a tájképi kertelmélet, a „picturesque”-teória egyik megalkotóját tartják számon, de az építészettörténet ismerői Downton Castle építtetőjeként is jegyzik. Életről és működéséről már eddig is született több kisebb-nagyobb írás. A magyar szakemberek számára leginkább a Nikolaus Pevsner által róla írt, a mai napig alapvető monografikus tanulmány volt hozzáférhető (1949), amely a sokoldalú személyiség többirányú tevékenységének összességét felvázolta, a legnagyobb terjedelmet a „picturesque” kérdéséről vallott nézeteinek szentelve. Andrew Ballantyne érdeme, hogy most Richard Payne Knight működésének egészét tárgyaló, az életművön belüli, valamint az általános összefüggéseket alaposan körbejáró, igen nagy részletességgel megírt munka áll előttünk.

Bár – mint ahogy az imént szó volt róla – Richard Payne Knight (1751–1824) neve leginkább kert-, illetve esztétikaelméleti munkássága miatt maradt fenn, tevékenysége a tudományosság jóval szélesebb spektrumát fogta át, és a maga korában a filozófia és a klasszika archeológia legelesebb művelői közé számított. Azon 18. századi angol „connoisseur”-ök egyike volt, akik a dilettantizmus és a tudomány határmezsgyéjén mozogtak, s

akiket a specializálódó 19. század a margóra, az úttörő jelentőségű, de meghaladott elődökről megemlékező lábjegyzetekbe utalt.

Knight tagja volt a *Society of Dilettanti*-nak – akkoriban a szó a „műélvező” és nem a „szakszerűtlen” szinonímája volt –, amely szervezet például Stuart és Revett *The Antiquities of Athens* című munkáját kiadta. Saját maga is végigjárta a *Grand Tourt*, jelentékeny műgyűjteményt hozott létre, és jó néhány traktátust írt. Régészeti ásatás megindítását is fontolgatta. Azonban írásai és tevékenysége a maga korában sokakban ellenérzést váltottak ki. Knight, mint Epikürosz görög filozófus nézeteit valló és a keresztény egyházat a babonassággal azonosító gondolkodó a legnagyobb botrányt *A Discourse on the Worship of Priapus* (1786) című munkájával keltette. A legnagyobb, tudományos hitelét is megrontó balfogása azonban az Akropolisz Angliába hurcolt márványfaragványaival kapcsolatos. (Ballantyne a faragványokra nem a hagyományos „Elgin marbles”, hanem a „politikailag korrektebb”, és talán saját véleményét is tükröző „Parthenon marbles” elnevezést alkalmazza.) Mint az állami megvétel körül bábáskodó bizottság egyik tagja, nem látta át a szobor- és faragványegyüttes kivételes kvalitását, sőt – egy Lord Elginnek szánt csípős meg-



Downton Castle egykorú látképe



jegyzésben – eredetiségét is kétségbe vonta. Andrew Ballantyne példászerű alapossgal járja körül az esetet. Bemutatja a korszak winckelmanni esztétikáján nyugvó, a kifinomult, véglegesre csiszolt és hibátlan műalkotást preferáló értékrendjét, Knightnak a hivatalos eljárásban betöltött, a többi bírálónál nem negatívabb szerepét, a társasági élet torzító médiumán átszűrődő megállapítások bizonytalanságát. Összességében az olvasó hajlamos is lenne Knightot felmenteni. Mégis marad a tény, vagyis hogy Knight nem ismerte fel a Parthenon-szobrok egyedülálló értékét. Hogy ez nem volt szükségszerű már ekkor sem, leginkább Pevsner említett tanulmányából derül ki, ahol a szerző idézi az igazi érzékenységgel megáldott kortárs művészek elragadtatott értékelését.

Knightnak „nem volt szeme” a klasszikus szobrászathoz. A festőihez, a „picturesque”-hez volt igazán érzéke, ami már igen korán, az 1770-es években, Downton Castle nevű házában építések kiderült. Az épületet – melynek terveit maga Knight készítette – a kézikönyvek általában a 18. századi, felújított gótika úttörő emlékei közé sorolják. Nikolaus Pevsner óvatosabban járt el, amikor azt Claude Lorrain inspirálta építménynek tekintette. Andrew Ballantyne behatóan elemzi az épület formáit, valamint Knight kapcsolatba hozható nézeteit és megjegyzéseit. Konklúziója újszerű. Megállapítása szerint Downton Castle nem a középkori építészet felújítására tett kísérlet – Knight a középkort mint a „babona korát” egyébként is megvetette –, hanem az antik építészet sajátos, Knightnak a görög-római világhoz való vonzódását megtestesítő építmény. Ballantyne felfedezett ugyanis egy megjegyzést Knight egyik írásában, miszerint a lőréses mellvéd – amely Downton Castle architektónikus jellegét olyannyira meghatározza – a római építészetben is ismert volt. (Downton Castle homlokzatait ezen kívül eredetileg más nem is tagolta – a gótizáló részletek, amely az épület publikált fényképein feltűnnek, 19. századi hozzáadás eredményei.) Mindenesetre Andrew Ballantyne arra is talál Knight munkáiban idézetet, hogy a szabályos, szimmetrikus tömegelrendezés – amit a klasszikus építészet ismervének tekintettek, de ami egyáltalán nem jellemezte Downton Castle-t – az ókoriaknál csak a templomépítészetben volt jelen, de a lakóház-építészetben nem. Talán túlzás azonban kizárólag a klasszikus építészethez kötni Knight házát. Maga a szerző említi azokat a középkort idéző épületeket – Vanbrugh Castle, Strawberry Hill –, melyeket egy Knight helyzetében lévő angol embernek ismernie kellett; továbbá a walesi határ közelében, ahol a ház felépült, lőrészekkel ellátott várak sora állt, szintén (akár az építető tudatos szándékától függetlenül) előképet adva.

Knight nevét az utókornak azonban nem háza, hanem elsősorban költeménye, az 1794-ben önálló kötetben kiadott *The Landscape: a Didactic Poem* őrizte meg. Andrew Ballantyne rétegről rétegre tárja fel a meglehetősen öz-

szetett, látszólag szinte esetleges gondolatmenetű, számos kitérőt tartalmazó írásművet. A kertészetre vonatkozó konkrét kitételek jóformán nincsenek benne; gyakorlati útmutatónak aligha volt használható. Mitologikus allegóriákba burkolt politikai és esztétikai eszmefuttatásai alkotják lényegét. Knight a Capability Brown utáni tájképi szemléletet, a klasszikus, kizárólag a kanyargós vonalakra és a nagy gyepfelületekre alapuló kerttervezési gyakorlatot meghaladó nézetet képviselte, illetve alakította. Knight a rá jellemző harcias modorban támadta a Brown-féle kerttervezést, illetve Brown epigonjait (Humphrey Reptont is közéjük számítva). A mesterként „természetes” tájképi park helyett ideálja a természet saját „vadsága” volt. Hogy Knight az idők szavát fogalmazta meg, bizonyítja Uvadele Price hasonló nézeteket valló, még ha kevésbé polemikus *Essay on the Picturesque* című tanulmánya is, mely ugyancsak 1794 folyamán jelent meg. (Eredetileg egyébként Knight kettejük munkáját egy kötetben szerette volna kiadni.) Mint irodalmi munka, Knight költeménye menthetetlenül elavult; Wordsworth és Coleridge mai napig időtállóan bizonyult romantikus lírája nagyon hamar és végérvényesen kiszorította a Knight-féle költészetet. A festőiről, a tájképi kertről vallott nézetei azonban szerves részét képezik a nagy esztétikai mozgalomnak, illetve szorosabban véve a „picturesque-vitanak”. Andrew Ballantyne érdeme, hogy minden lehetséges szemszögből, igen nagy erudícióval bontotta ki a vita Knightot érintő aspektusait, az érdekes, ám ellentmondásos személyiség minden bizonnyal hosszú ideig érvényben maradó, standard monográfiáját hozva létre.

A tárgyalt kötet nemcsak önmagában, az angol művészet és művelődéstörténet stúdiuma okán fontos. A magyar művészettörténész felfedezhet benne számos pontot, ahol az elmúlt néhány év magyarországi kutatásai is érintkeznek vele, s melyekhez mintegy háttérül is szolgálhat Andrew Ballantyne könyve. A munka magyarországi aktualitását több tényező jelzi. Most már tudjuk, hogy a görög építészet, pontosabban az Akropolisz kutatásában Hoffer József személyében magyarországi építész is részt vett a 19. század elején, azt a fajta tudományosságát képviselve, amely a Knight-féle műkedvelő attitűdöt felváltotta. A közelmúltban megrendezett Pulszky Ferenc-kiállítás és -katalógus közelebb vitt minket az antik tárgyakra irányuló műgyűjtés világához, és éppen a bemutatott könyv egyik csomópontját jelentő Parthenon-domborművek sajátos magyarországi recepciójához is nyújtott adalékot. De legalább olyan fontos, hogy az utóbbi időben megelénkült a magyar kerttörténeti kutatás – könyvek, cikkek, rendezvények tanúskodnak róla –, és ehhez is további elméleti és történeti háttérrel, sőt inspirációval tud nyújtani Andrew Ballantyne könyve.

Sisa József

## A SZLOVÁKIAI BAROKK MŰVÉSZET KIÁLLÍTÁSA POZSONYBAN, 1998–1999

A Szlovák Nemzeti Galéria (Slovenská národná galéria) és Pozsony Város Galériája (Galéria mesta Bratislavy) *Barok a súčasnosť – stratený raj* (talán leghelyesebben így fordíthatnánk: Barokk és jelenkor – az elveszett Paradicsom) címmel nagyszabású kiállítást rendezett a Szlovák művészet története-ciklus keretében. A kiállítás 1998. december 16-án nyílt meg és a reklámok szerint 1999. március 14-ig marad nyitva. Védnökei Milan

Kňažko, a Szlovák Köztársaság kulturális minisztere és Rudolf Balaz, a Szlovák Püspöki Kar elnöke, főrendezője Ivan Rusina művészettörténész.

A rendező szervezetnek megfelelően a bemutatott anyag a két épületben volt látható; a két önálló tárlatot jóformán csak a téma összefüggése kötötte össze. A kiállítás azonban, a téli (holt)szezonnak köszönhető csekély hírveréssel ellentétben nagyon szép, és megérdemli



figyelmünket. Pontosabban az első fele, amelynek a Nemzeti Galéria épületegyüttese (maga az egykori vízi kaszánya elé épített modern rész és a hozzá csatolt egykori Esterházy-palota) adott otthont. Ebben jórészt a barokk kor művészeti termése volt látható, míg a palota egyik szintjén és a városi galériában a barokk utánérzéseként létrejött modern műveket állították ki.

Ami a kiállítás látogatójának tájékoztatását illeti, a plakát és a kétnyelvű szórólap mellett nem volt túl részletező: egyrészt néhány helyen egyáltalán nem voltak feliratok (például a lépcsőpihenők kabinetképei vagy tervei esetében), másutt hiányosak, csak kevés információt adtak, így több esetben nem volt megállapítható a tárgyak eredeti rendeltetése, származási helye stb. Katalógus helyett egy 511 oldalas, nagyon szép könyvet adtak ki a kiállítás megnyitásával egy időben (*Ivan Rusina a kolektiv: Barokk. Slovenská narodná galéria, Bratislava, 1998*). A könyv amellett, hogy rendkívül drága (1300 SK), formátumánál és súlyánál fogva is alkalmatlan arra, hogy valaki a több órát igénylő látogatáson állandóan magánál tartsa. Külföldiként további nehézséget jelent, hogy szövege csak szlovák. Fel kell tételeznünk, hogy – a múzeum gyakorlatához híven – tervezik más, pl. angol vagy német kiadását is. A szerzők névsorát átfutva nem találtunk nem szlovákiai szakembereket. Csak a kötet részletes ismeretében volna véleményezhető, hogy ez a belteresség nem okozott-e a tartalomban érdemi hátrányokat.

A könyv a kiállításához képest az építészeti művek iránt érdeklődők számára nyereség elsősorban, hiszen a házak nem állíthatók ki, az egész oldalas, észrevehetően e célra készült, újnak tűnő jó felvételek viszont kiváló illusztráció a 17–18. század e máig ható tevékenységének. A rendezők azonban törekedtek a kiállítás lehetőségeivel is élni. A papírmockupok (Jászó, Halics) mellett elsősorban azokra a főképp donátorábrázolásokra gondolunk, amelyeken az általuk alapított épület (-együttesek) is megjelennek (*Khuen Mária Franciska a Vöröskolostor képével, 1670 körül, Kislány a nagyőri kastély képével, 17. sz. 2. fele, Sauberer apát a jászói kolostor alaprajzával, 1776 stb.*). De szerepeltek épülettervek (a pozsonyi vár alaprajza, az egykori gabonarakár terve), kerttervek (a holicai császári kastély és parkja, 1750 előtt, a stomfai kastély és környezete) és régi látképek is (a jászói kolostoregyüttes két rajza, az első még a gótikus templommal). Gyönyörű emlékként maradt meg az egyházi tulajdonban lévő *Historia Cremniciensis Conventus* (1742) lavírozott tusrajza, mely a várost a tágabb tájban még a nagy földrengés előtti állapotban ábrázolja. Kedves dolognak tűnt fel a korabeli bélyeges téglák bemutatása. Közülük a sietős látogató legbiztosabban a Nagyszombat város címerével ékesített darabra ismert rá. Kiállítottak építészeti fragmentumokat is, amelyek átvezettek a belső berendezések hasonló dekorációihoz. Ezekhez csatlakoztak az oltárok (pl. Szent Péter és Pál 17. századi oltára a

kassai múzeumból) és szószékek, esetenként korabeli tervekkel, modellekkel.

A szobrászati anyagban a közismert alkotások mellett (pl. Georg Raphael Donner domborművei a pozsonyi Alamizsnás Szent János-kápolna oltárpredellájáról, vagy Franz Xaver Messerschmidt karakterfejei) különlegességeket is lehetett látni, mint a Josef Hartmannak tulajdonított, a négy világrészt szimbolizáló büsztöket 1750-ből, vagy azt a négy, különféle állatokon ülő nőalakot, akik hasonló szerepüket az általuk tartott kartusok latin felirataival is segítik értelmezni. Az ilyenek érzékelhetőbbé teszik azt a szimbolikus világot, amit például Szilárdy Zoltán a selmecbányai Kálvária egyik stációja kapcsán már érintett (*Művészettörténeti Értesítő 1996/3–4. sz., 281.*).

A legmutatósbabak, de egyben legmegszokottabb kiállítási darabok a Habsburg uralkodócsalád tagjainak, az egykori nemesi ősgalériák szereplőinek, főpapoknak stb. reprezentatív képei. Ezek jórészt ismertek. A kor meghatározó egyéniségeinek állítanak ugyan emléket, de figyelmet helyi vonatkozásuk miatt leginkább Albert herceg és felesége, Mária Krisztina portréi érdemelnek. Érdekeseke viszont a festészet határesetének is felfogható, kontúrosan kivágott deszkalapokon látható ábrázolások (a betléri múzeum két kosztümös gyermekalakja, 18. sz. 2. fele, Anton Schmidt 1770 tájáról való jelenete a körmöcbányai ferencesek Lorettói-kápolnájából). Különlegességnek tekinthető egy vaslemezből domborított, festett oltár is, mint a képző- és iparművészet találkozása.

Külön felsorolást érdemelne a könyvek, nyomtatványok, amelyek a terület négy használt nyelvének mindegyikét képviselték, s bennük a szerző, a mecénás és a készítő egyaránt megjelenik.

A fentiek elsősorban a látvány által kiváltott reflexiók. A kiállításnak ettől eltérő belső rendezési logikája van, ami talán részben tematikus, részben a régiók szerint tagolódó, de a rendezőket az épület adottságai is erősen korlátozták. A tagoltság a hatást – például az intimitás lehetőségének esetleges kihasználásával – nem tudta felerősíteni, az pedig kimondottan zavaró, hogy a modern épületrész térben összefüggő legfelső szintje teljesen üres maradt.

Egy futó látogatás nem alkalmas arra, hogy mérlegre tehető legyen, mi újat hozott a kiállítás. Általában a múzeumokból származó darabok, mint például a selmecbányai Szentháromság-emlék fa modelljének ismeretében az a benyomásunk, hogy inkább egy reprezentatív összefoglalás, mint a tudományos kutatás eddig ismeretlen eredményeinek bemutatása volt a rendezők szándéka. Ha ők is így akarták, elérték céljukat. Bizonyos hiányérzetünk azért maradt. Ez a táj sokkalta gazdagabb örökséget hagyott hátra a barokk korból, s a kiállítás a sokféleséget – a népi barokkot leszámítva – talán igen, de ezt a gazdagságot alig tükrözte vissza.

Szilágyi István

## OPUS MIRABILE-DÍJAK, 1997–1998

1997. május 7-én a Magyar Tudományos Akadémia székházában, a III. emeleti Akadémiai Képtárban került sor a Művészettörténeti Bizottság által meghirdetett

1996. évi *Opus mirabile*-díjak kiosztására. Az 1995-ben alapított díj odaítéléséről a Bizottság tagjai titkos szavazással döntenek; az egyéni művek és a kollektív alkotá-



sok kategóriájában a sorrendet a szavazatok száma határozza meg. Az *Opus mirabile* nem vándordíj, minden évben két új, erre a célra készített művészi plakett kerül átadásra – a Nemzeti Kulturális Alap pályázati úton elnyert támogatása segítségével.

Az 1996. év bővelkedett nagyszabású kiállításokban. Közülük a mintegy nyolcvan szerző és közreműködő munkáját összefogó jubileumi kiállítás, a MONS SACER 1996–1996. *Pannonhalma 1000 éve*, és annak háromkötetes, monográfia igényű katalógusa kapta a legtöbb szavazatot. Takács Imre és munkatársai érdemeit Marosi Ernő méltatta. A Szépművészeti Múzeumban Gábor Eszter irányításával megrendezett Schickedanz-kiállítás mögött az MTA-palota építészeti tervei című bemutató és annak katalógusa nyerte el a – jelképes – harmadik helyezést; ezt a vállalkozást, Kemény Mária és társai munkáját Sisa József értékelte.

Az egyéni művek sorából kiemelkedett Gábor Eszter nagy tanulmánya – *Schickedanz Albert építőművész* – az általa szerkesztett kiállítási katalógus, *Schickedanz Albert (1846–1915). Emlékművek múltnak és jövőnek élén*. Dicsérő értékelését, a kiállítás méltatásával együtt Komárik Dénes olvasta fel. A következő kiváló tanulmány Eörsi Anna *Egy ritka ikonográfiai típus: Krisztus létrán a keresztre megy* című, a Művészettörténeti Értesítő 1996/1–2. számában megjelent írása volt; a szerzőt és ikonográfiai kutatásait, oktatói tevékenységét Urbach Zsuzsa laudálta emlékező szuggesztivitással. A mellette kiemelt egyéni tudományos munka Prakfalvi Endrének az *Acta Historiae Artium* 1994–95-ös kötetében (1996-ban) megjelent cikke volt: *The plans and Construction of the Underground Railway in Budapest 1949–1956*. A fiatal építészettörténész eredményeit Lővei Pál méltatta.

Az első helyezett Ligeti Erika ez alkalomra készített egy-egy alkotását vehették át.

1998-ban április 28-án gyűlt össze a szakma ugyanazon a helyszínen az 1997. évi díjak átadására. Mint kö-

zös munka, a „*Magnificat anima mea Dominum*”. *M S mester Vízitáció-képe és egykori selmecbányai főoltára* című, a Magyar Nemzeti Galériában 1997 tavaszán megrendezett kiállítás és katalógusa érdemelte ki az első helyezést. A rendezők és szerkesztők, Mikó Árpád, Poszler Györgyi és kollégái szép teljesítményét Marosi Ernő méltatta. A második helyezett kiállítás, a Magyar Tudományos Akadémia Képtárában *Pulszky Ferenc (1814–1897) emlékére* megrendezett tárlat, melyet kitűnő tudományos katalógus kísért az MTA Művészettörténeti Kutató Intézete kiadásában, még a díjátadás napján is látható volt – utoljára; a Szabó Júlia és Basics Beatrix nevével fémjelzett vállalkozást Mojzer Miklós dicsérte.

A Pulszky-katalógusban jelent meg Szentesi Edit tanulmánya *Josef Daniel Böhm Parthenón-frízéről*, amely a legtöbb szavazattal elnyerte az egyéni művek *Opus mirabile*-díját. A kitűnő írás és szerzőjének különleges, több korszakon átívelő tudományos érdeklődése, eredményei Dávid Ferenc méltatása és kivált a rokonszenves viszonzás alapján még meggyőzőbbé tették az elismerést.

Sisa Józsefnek a Művészettörténeti Értesítő 1997/3–4. számában publikált, *A csákvári Esterházy-kastély parkja* című nagy tanulmányát sorolta a Bizottság a második helyre, erényeinek szakértői ismertetésére Galavics Géza vállalkozott. Mellette Szilágyi János György írása a fenti katalógusban, „*Ismerem helyemet*” (*A másik Pulszky-életrajz*) kapta a legtöbb szavazatot. Ennek a műnek a laudációja Gerszi Teréztől, Szilágyi János György jelenléte és ünneplése valóban méltó eseménnyé tették az idei *Opus mirabile*-díjátadást.

A két első díjat, a keretbe foglalt két plakettet ezúttal Asszonyi Tamás készítette. A jelenlévőket a Művészettörténeti Bizottság *Szent Vencel* tályai borával kínálta, finom allúzióként az elnök, Galavics Géza szintén sok szavazatot kapott, Művészettörténeti Értesítő-beli írására.

Szerkesztőség: c/o Magyar Nemzeti Galéria, H-1250 Budapest, Pf. 31.  
Előfizetés: Akadémiai Kiadó, H-1117 Budapest, Prielle K. u. 4.

A kiadásért felelős az Akadémiai Kiadó Rt. ügyvezető igazgatója  
A nyomdai munkálatokat az Akadémiai Nyomda Kft. végezte

Felelős vezető: Reisenleitner Lajos igazgató  
Martonvásár, 1998. – Nyomdai táskaszám: 2054

Felelős szerkesztő: Jávor Anna

Angol fordítás: Pokoly Judit

Műszaki szerkesztő: Kiss Zsuzsa

Megjelent 12,5 (A/5) ív terjedelemben

HU ISSN 0027–5247



## CONTENTS

### STUDIES

MIKÓ, ÁRPÁD:	András Báthori's Madonna. . . . .	167
EMŐDI, TAMÁS:	The Telegdi Family and some Renaissance art works in 16th century Bihar and Bereg counties . . . . .	177

### RESEARCH

EÖRSI, ANNA:	"Gemartert ward under Poncio Pylato." Observations about the iconography of Master M S's Calvary . . . . .	199
MEDVIGY, MIHÁLY:	A miniature of the Corvinus Gradual and the Abraham iconography. . . . .	215
PATTANTYÚS, MANGA:	András Nagyrévy and the Renaissance tabernacles in the Inner City Parish Church of Pest. . . . .	219

### NOTICES

SZIKSZAY, BÉLA:	Goldsmith's works, coats of arms and legends in the Esterházy collection . . . . .	229
GROTTE, ANDRÁS:	A contribution to the history of goldsmith's art in Hungary I. Esztergom – Pest-Buda – Varasd . . . . .	235
BUZÁSI, ENIKŐ:	About the life and work of the painter Ferenc Balassa . . . . .	241
CSONGOR, DÉNES:	Vilmos Tatzelt, a graphic artist of a neglected genre in the 1860s. . . . .	248

### REVIEW

<i>Marosi, Ernő:</i> Éva Kovács (1932–1998): Species modus ordo. Budapest 1998. 473 p., 264 plates. . . . .	259
<i>Sisa, József:</i> Andrew Ballantyne: Architecture, Landscape and Liberty. Richard Payne Knight and the Picturesque. Cambridge University Press, 1997. 315 p., 60 plates. . . . .	263
<i>Szilágyi, István:</i> Exhibition of Slovakian Baroque art in Pozsony, 1998–1999 . . . . .	264
Opus mirabile awards, 1997–1997. . . . .	265



## TABLE DES MATIERES

### ÉTUDES

MIKÓ, ÁRPÁD:	La Vierge à l'enfant d'András Báthori . . . . .	167
EMÓDI, TAMÁS:	La famille Telegdi et quelques monuments de l'art de la Renaissance aux comitats Bihar et Bereg du 16e siècle . . . . .	177

### RECHERCHES

EÖRSI, ANNA:	„Gemartert ward under Poncio Pylato.” Notices à l'iconographie du Calvaire du Maître M S . . . . .	199
MEDVIGY, MIHÁLY:	Une miniature du Graduel du roi Matthias Corvinus et l'iconographie d'Abraham . . . . .	215
PATTANTYÚS, MANGA:	András Nagyrév et les tabernacles renaissances de l'église paroissiale de la cité de Pest. . . . .	219

### DOCUMENTATION

SZIKSZAY, BÉLA:	Œuvres d'orfèvre, armoiries et légendes de la collection des Esterházy . . . . .	229
GROTTE, ANDRÁS:	Données à l'histoire de l'orfèvrerie en Hongrie I. Esztergom – Pest-Buda – Varasd. . . . .	235
BUZÁSI, ENIKŐ:	Œuvres et données à la future biographie du peintre Ferenc Balassa . . . . .	241
CSONGOR, DÉNES:	Vilmos Tatzelt, artiste graphique d'un genre négligé des années 1860 . . . . .	248

### REVUE DES LIVRES ET DES EXPOSITIONS

Marosi, Ernő: Éva Kovács (1932–1998): Species modus ordo. Budapest 1998. 473 p., 264 ill. . . . .	259
Sisa, József: Andrew Ballantyne: Architecture, Landscape and Liberty. Richard Payne Knight and the Picturesque. Cambridge University Press, 1997. 315 p., 60 plates . . . . .	263
Szilágyi, István: L'exposition de l'art baroque de la Slovaquie à Bratislava, 1998–1999 . . . . .	264
Les prix d'Opus mirabile en 1997 et 1998 . . . . .	265